

ايزايا برلين

جذور الرومانتيكية

نقله إلى العربية:
سعود السويدا

جداول Jadawel



جذور الرومانتيكية


MOHAMED KHATAB

ايزايا برلين

جذور الرومانتيكية



نقله إلى العربية:

سعود السويدا

Jadawel جداول



الكتاب: جذور الرومانتيكية
المؤلف: ايزايا برلين
نقله إلى العربية: سعود السويدا

جداول
للنشر والتوزيع
الحمرا - شارع الكويت - بناية البركة - الطابق الأول
هاتف: 00961 1 746638 - فاكس: 00961 1 746637
ص.ب: 5558 - 13 شوران - بيروت - لبنان
email: info@jadawel.net
www.jadawel.net

الطبعة الأولى
كانون الثاني/ يناير 2012
ISBN 978-614-418-124-9

طبع في لبنان

Hamra Str. - Al-Barakah Bldg.
P.O.Box: 5558-13 Shouran
Beirut - Lebanon
First Published 2012 Beirut

تصميم الغلاف: محمد ج. إبراهيم



المحتويات


MOHAMED KHATAB

عن المؤلف والكتاب

عن المؤلف:

ايزايا برلين (1907 - 1998) مفكر بريطاني من أصول روسية. وقد عرف كمنظِّر سياسي، ومؤرخ أفكار بالدرجة الأولى. واشتهر بدفاعه عن الليبرالية والتعددية وهجومه على الأنظمة الشمولية والتعصب الفكري. وتُعدّ نظرياته حول الحرية نقطة انطلاق أساسية للكثير من المناقشات السياسية الحديثة والمعاصرة. في تأريخه للأفكار، عُرف برلين بتركيزه على عصر التنوير والعصر الرومانتيكي وصولًا إلى القرن العشرين. وبالإضافة إلى كتابه هذا عن جذور الرومانتيكية، فله كتاب آخر عن الفكر السياسي الرومانتيكي.

عن الكتاب:

كانت الرومانتيكية، إذن، بحسب برلين، تمثّل احتجاجًا على قيم عصر التنوير، بعقلانيته وتوازنه وإصراره على قابلية جميع الأسئلة للإجابة، إذا استطاع الإنسان الوصول إلى المنهج الملائم، وكان المنهج المقترح هو ذلك الذي حقّق نجاحات

باهرة في العلوم الطبيعية وعلى يد نيوتن تحديدًا في الفيزياء والرياضيات. فالعلوم الإنسانية هي أيضًا، بمنطق عصر التنوير، ستتمكن من الوصول إلى الأجوبة الصحيحة عن كل الأسئلة الجوهرية، سواءً في السياسة أو الأخلاق أو الفنون (الاستطيقا).

هذا الكتاب إذن، يتتبع الحركة الرومانتيكية، والتي يعتبرها التحول الأعظم في الوعي الغربي منذ عصر التنوير، ويحاول تلمس إرهاصاتها الاولى، ومنطلقاتها الرئيسة وما بقي منها مؤثرًا إلى القرن العشرين. وهذا يشمل التأثيرات الإيجابية والسلبية. فهو يرى على سبيل المثال، أن الحركات السياسية الفاشية والنازية تجد منطلقاتها في الرومانتيكية، لكنه أيضًا، يرى أن فكرة التعددية، تعددية القيم وتعارضاتها، وهي فكرة محورية في مجمل فلسفة برلين السياسية، تجد جذورها أيضًا في الرفض الرومانتيكي لمقولات التنوير حول القيم الثابتة والصالحة لكل زمان ومكان.

وبرلين، يعرض الأفكار التي بثّها ممثلو ومعتنقو الرومانتيكية، من مفكرين وأدباء ومسرحيين ونقاد وموسيقيين، لكنه أيضًا يعرض التناقضات الهائلة التي كانت لدى الرومانتيكين بحيث يكاد يكون لكل رومانتيكي تعريفه الخاص، والمتناقض أحيانًا، مع التعريفات الأخرى. وطموحه المعلن في هذا الكتاب هو أن يقبض على ما هو جوهري في كل تلك التناقضات الظاهرية في الرومانتيكية، مثلًا بين الرومانتيكية

باعتبارها عودة للبراءة الأولى والتصاق بالارض والريف والحياة الهادئة التأملية وبين الرومانتيكية باعتبارها حماسًا منفلتًا وأهوجًا واحتجاجًا ضد كل شيء، كما ظهرت لدى بايرون على سبيل المثال، وكذلك بين الرومانتيكية باعتبارها سخرية من السلطة ورفضًا لها بكافة أشكالها الاجتماعية والسياسية والدينية، وبين الرومانتيكية باعتبارها ولاءً للسلطة وللمنجتمع والشعب والتراث.

ولعله من النافل القول، إن حركة مثل الرومانتيكية، هي مثلها مثل عصر التنوير، كانت ذات تأثير عالمي، على كل مستوى، في الفكر، في الأدب والفنون، في السياسة والأخلاق. ولم يكن العالم العربي بعيدًا عن هذه التأثيرات، في كافة تلك المجالات. من هنا فالكتاب يقدم مرجعًا مهمًا لدارسي تحولات الوعي في العالم العربي، باعتباره كان دائمًا في نطاق التأثر بالحركات الفكرية الغربية بالتحديد، منذ عصر التنوير ومرورًا برومانتيكية القرنين الثامن والتاسع عشر، ووصولًا إلى وضعية ووجودية القرن العشرين.

وهناك، بالطبع، الكثير من الدراسات العربية عن الرومانتيكية، لكنها غالبًا ما تتوقف عند تناول آثارها الفنية والأدبية، مع إحالات ثابتة وغير مساءلة، لعلاقتها بالثورة الصناعية والثورة الفرنسية، كتمهيد تاريخي للحركة، والتركيز على تأثيراتها في الأدب العربي، من زاوية الأدب المقارن أحيانًا ومن زاوية النقد التطبيقي أحيانًا أخرى. دون تناول

البطانة الفكرية للرومانتيكية وامتدادتها في الفكر والثقافة العربية عمومًا، ودون الانتباه، في المجمل، للتحولات والمفارقات في النسخة العربية من الرومانتيكية.

من هذه الزاوية، يعيد كتاب برلين، التعقيد للكثير من المسلمات الثابتة في نشوء الرومانتيكية وتحولاتها ويركّز على بعدها الفكري والفلسفي وامتداداته الثقافية منذ القرن السابع عشر ووصولًا إلى القرن العشرين. وهو بهذا، يمهّد الطريق لإعادة فهم المناخ الفكري للقرن العشرين، والذي يتجاوز فيه تأثير الرومانتيكية الفنون والآداب، إلى الفكر السياسي والأخلاقي ويُسهم في إخراج الرومانتيكية من الزاوية التي انحصرت فيها في الأفق الثقافي العربي، ضمن رفوف الأدب والنظرية الأدبية.

تمهيد بقلم المحرّر

كل شيء هو ما هو عليه، وليس شيئًا آخر.

(جوزيف بتلر)[1]

كل شيء هو ما هو عليه...

(ايزايا برلين)[2]

ملاحظة (بتلر) هذه هي إحدى الاقتباسات المفضلة لبرلين، وهو يحاكيها في أحد أهم مقالاته. وأنا أتخذها كبداية هنا لأن أول ما يُقال عن هذا الكتاب الحالي، ولإبعاد أي سوء فهم ممكن، إنه ليس أبدًا الكتاب الذي يدور عن الرومانتيكية والذي كان (برلين) يأمل في كتابته، منذ تقديمه لمحاضرات (ايه. دبليو. ميلون) غير المخطوطة، حول ذات الموضوع، وقد كان ذلك في شهري مارس/آذار وابريل/نيسان من عام 1965، في

(1) من «**خمس عشرة موعظة في رولز تشابل**»، الطبعة الثانية. (مضافًا إليها تمهيد). لندن 1729 (م).

(2) من «**مفهومان للحرية**» 1958. ص 197 من «الدراسة السليمة للبشرية: مقالات مختارة (لندن، 1997، نيويورك 1998) (م).

متحف واشنطن للفنون. في السنوات الي تلت ذلك، وخصوصًا بعد تقاعده من رئاسة كلية ولفسون في أكسفورد عام 1975، استمر (برلين) يقرأ بصورة موسعة، وهو ينوي تأليف كتاب عن الرومانتيكية، وتراكمت لديه كمية كبيرة من الملاحظات. وفي العقد الأخير من حياته، جمع هذه الملاحظات في غرفة منفصلة وبدأ من جديد في مهمة الربط بينها: لقد جَهز قائمة بالعناوين الرئيسية وبدأ يملي في شريط كاسيت مختارات من هذه الملاحظات، مرتبًّا إياها تحت العناوين أثناء ذلك. وقد فكر أيضًا في استعمال هذا المحتوى كمقدمة طويلة لطبعة من أعمال (اي. تي. ايه. هوفمان)، عوض أن تُنشر كدراسة مستقلة له. لكن المؤلَّف الجديد لم يتشكل، ربما لكونه تأخر فيه كثيرًا، وعلى حدّ علمي لم يكتب جملة واحدة في العمل المزمع.

ويمثّل ذلك بالطبع، مصدرًا للأسف بالنسبة لقرائه، كما كان لبرلين نفسه دون شك، إنه لم يتمكن من كتابة رؤيته المنقحة. لكن هذا الغياب ليس خسارة بالكامل: فلو قدر للكتاب أن يكتب، فلن يكون للكتاب الحالي، والذي هو مجرد نسخ محرّر للمحاضرات، أن ينشر. ثمة إحساس بالطزاجة والمباشرة، والتكثيف والإثارة في هذه النسخة، والتي ستنمحي إلى حدّ ما، في عمل موسّع أعيدت صياغته بعناية. هناك العديد من المحاضرات غير المخطوطة التي قدّمها (برلين) والتي تتوفر على شكل تسجيلات أو نسخ، ويمكن مقارنتها مباشرة مع

نصوص منشورة مستمدة منها، أو مع نصوص مؤلفة في السابق مبنية عليها. وهذه المقارنة توضّح كيف يمكن للمراجعات المتكررة التي اعتاد (برلين) على عملها تمهيدًا للنشر، ومع كونها تثري المحتوى الفكري وتزيد من الدقة في العمل، إلا أنها أحيانًا ما يكون لها تأثير متعقل على الكلمة الارتجالية المنطوقة. أو بالمقابل، توضح كيف يمكن لنص طويل ضمني - «جذع» كما كان يدعوه (برلين) - أن يستطيع اتخاذ حياة جديدة وفوريّة عند استخدامه كمصدر لمحاضرة لا تُقرأ مباشرة من نص مكتوب. إن المحاضرة التي تلقى باستخدام ملاحظات والكتاب المؤلف بعناية هما، إذا استخدمنا مصطلحات تعددية - غير قابلين للمقارنة. وفي حالة هذا الكتاب، للأفضل أو للاسوأ، لا يتوفر سوى شكل واحد لأحد مشاريع (برلين) الفكريّة الأساسية.

العنوان الذي استخدمته لهذا الكتاب هو من اقتراح (برلين) ذاته في مرحلة مبكرة. وقد جرى تعزيزه عند إلقاء المحاضرات بعنوان «مصادر الفكر الرومانتيكي»، وذلك لأنه في الصفحات الأولى من رواية (سول بيلو) بعنوان «هيرزوغ»، والمنشورة عام 1964، فإن البطل، وهو أكاديمي يهودي اسمه «موسى هيرزوغ»، يعاني من أزمة فقدان ثقة، ويصارع دون نجاح لتقديم دروس في محاضرات معدّة للكبار في مدرسة ليلية في نيويورك - محاضرات تحمل عنوان «جذور الرومانتيكية». وفي حدود

علمي، ليست هذه أكثر من مصادفة - وقد أنكر (برلين) ذاته أي علاقة مباشرة بالموضوع - ولكن أيًّا كان الحال، فإن العنوان المبدئي كان بالتأكيد أكثر جاذبية، وإذا كانت هناك مبررات للتخلي عنه في السابق، فهي لم تعد موجودة الآن[1].

وحتى لو كانت ملاحظات (برلين) التقديمية قبل أن يبدأ المحاضرة هي أكثر عرضية من أن تظهر في صلب النص المنشور، فهي تحتفظ بقيمة استهلاليّة. وبناء عليه، هذا هو الجزء الأكبر منها:

«إن هذه المحاضرات موجهة أساسًا لخبراء الفنون - مؤرخي الفنون، والخبراء في الأستطيقا، والذين لا أستطيع أن أعتبر نفسي أحدهم. والمبرر الوحيد المشروع لي لتناول هذا الموضوع هو أن الحركة الرومانتيكية، بطبيعتها، مرتبطة بكل الفنون: وحتى لو كنت لا أعرف الكثير عن الفنون، فإنه لا يمكن إغفالها، وأعد بأن لا أبالغ في ذلك.

ثمة بُعد أعمق للعلاقة بين الرومانتيكية والفنون. وإذا كنت أزعم أي كفاءة في تناول هذا الموضوع، فذلك لأنني أزمع تناول الحياة السياسية والاجتماعية والأخلاقية، ومن الحق،

---

(1) من بين العناوين الأخرى التي فكر فيها (برلين)، «بروميثيوس: دراسة لصعود الرومانتيكية في القرن الثامن عشر» (وقد ذكره بصورة ساخرة ورفضه مباشرة)، و«صعود الرومانتيكية»، و«التأثير الرومانتيكي»، و«التمرد الرومانتيكي»، «الاحتجاج الرومانتيكي» و«الثورة الرومانتيكية». (م).

فيما أرى، أن يقال إن الحركة الرومانتيكية لم تقتصر على الفنون، فهي لم تكن حركة فنية فقط، لكنها كانت اللحظة الأولى ربما، في تاريخ الغرب، التي احتلت الفنون فيها الجوانب الأخرى من الحياة، وسيطر نوع من استبداد الفنون على الحياة، وهو ما يُمثّل بصورة ما جوهر الحركة الرومانتيكية، أو على الأقل، هذا ما سأحاول إثباته.

ينبغي أن أضيف، أن الاهتمام بالرومانتيكية ليس أمرًا تاريخيًّا ببساطة. فثمة الكثير من الظواهر الكبرى في الحاضر - القومية، الوجودية، الإعجاب بالرجال العظام، والإعجاب بالمؤسسات اللاشخصية، الديمقراطية، الشمولية - هي متأثرة بعمق بصعود الرومانتيكية والتي تخترق هذه الظواهر جميعًا. وبالتالي فهي موضوع وثيق الصلة بحاضرنا».

والفقرة التالية أيضًا تمتلك بعض الأهمية، ويبدو أنها كانت مسودة افتتاحية للمحاضرات ذاتها، كتبت قبل تقديم المحاضرات. وهي الفقرة الوحيدة التي وجدتها بين ملاحظات (برلين):

«إنني لا أنوي محاولة تعريف الرومانتيكية من خلال خصائصها أو أغراضها، فكما حذّر (نورثروب فراي) بحكمة، إذا ما حاول أحد تحديد خاصية جليّة للشعراء الرومانتيكيين - الموقف من الطبيعة أو من الفرد مثلًا - قائلًا إن ذلك يقتصر على الكتاب الجدد في الفترة بين 1770 إلى 1820، مع

معارضتها بكتابات (بوب) و(راسين)، فإن أحدًا آخر سيقوم بتقديم أمثلة مخالفة من (أفلاطون) أو «الكالدياسا»، أو الأمبراطور هادريان (كما فعل كينث كلارك) أو من كتابات هليودوروس (كما فعل سيليي)، أو من شاعر إسباني قروسطي أو من الشعر العربي ما قبل الإسلام، وأخيرًا من (راسين) و(بوب) أنفسهما.

ولا أرغب في الإيحاء بأن هناك حالات «نقيّة» - أي حالة يمكن أن يقال عن فنان أو مفكر أو شخص إنه رومانتيكي بالكامل، ولا شيء آخر، كما لا يمكن أن يقال عن شخص إنه فرد بالكامل، أي إنه لا يحمل أي خصائص يشترك بها مع أي شيء في العالم، أو إنه اجتماعي بالكامل، أي لا يحمل خصائص ينفرد بها لوحده. ومع ذلك، فهذه الكلمات ليست بلا معنى، ولن نستطيع أن نتدبّر أمرنا دونها: فهي تشير إلى خواص أو ميول أو نماذج مثالية يفيد تطبيقها في إلقاء الضوء أو تحديد أو المبالغة في إبراز ما يمكن أن نسميه، لافتقارنا لكلمة أفضل، «جوانب» من شخصية الإنسان، أو نشاطه، أو رؤية ما، أو حركة أو عقيدة، إذا لم تكن قد جرت ملاحظتها بصورة كافية من قبل.

وعندما نقول عن شخص إنه كان مفكرًا رومانتيكيًا أو بطلًا رومانتيكيًا فهذا لا يعني أننا لم نقل عنه شيئًا ذا دلالة. ولنقول شيئًا عنه أو عن ما يفعله، فإن ذلك يستدعي أحيانًا أن يجري

توضيحه ضمن غرض أو مجموعة من الأغراض (التي قد تكون متعارضة داخليًا)، أو رؤية أو ربما ملامح أو إيحاءات قد تشير إلى حالة أو نشاط لا يمكن تحقيقه من حيث المبدأ - شيء يتعلق بالحياة أو بحركة أو بعمل فني وينتمي إليه جوهريًا، ولم يجر توضيحه، ولعله يستعصي على الفهم. وقد كان ذلك بالتحديد هو غرض معظم الكتّاب الجادين الذين تناولوا الجوانب اللامحدودة للرومانتيكية.

إن ما أنوي القيام به هو أكثر محدودية. ويظهر لي أنه يمثّل تحوّلًا جذريًا للقيم حدث في النصف الثاني من القرن الثامن عشر - قبيل ما يُدعى بالحركة الرومانتيكية - وقد أثر ذلك في الفكر والشعور والفعل في العالم الغربي. وهذا التحول يجري التعبير عنه بوضوح فيما يظهر أنه الجانب الأكثر رومانتيكية داخل الرومانتيكية: ليس في كل الجوانب الرومانتيكية، ولا فيما هو رومانتيكي في كل منها، بل في جانب جوهري، جانب لم يكن ممكنًا بدونه أن تحدث الثورة التي أنوي الحديث عنها ولا النتائج المترتبة عليها والتي أدرَكها كل من أقرّ بوجود ظاهرة الحركة الرومانتيكية - الفن الرومانتيكي والفكر الرومانتيكي. وإذا قيل لي إنني لم أدرج الخصائص التي تمثّل جوهر هذا الجانب أو ذاك من تجليّات الرومانتيكية، فإن ذلك اعتراض مشروع - وأنا مستعد للموافقة عليه سريعًا. فليس غرضي هو تعريف الرومانتيكية، بل فقط تناول الثورة التي تجد في الرومانتيكية، على الأقل في بعض

وجوهها، تعبيرها ومظهرها الأعمق. ليس أكثر من ذلك: لكن ذلك يساوي الكثير، لأنني آمل أن أبيّن أن تلك الثورة هي الأعمق والأطول تأثيرًا من بين كل التغيرات التي حدثت في حياة الغرب، وليست أقل تأثيرًا من الثورات الثلاث العظمى التي لا يُنكر تأثيرها - الصناعية في إنجلترا، السياسية في فرنسا، والاجتماعية والاقتصادية في روسيا - والتي ترتبط الحركة الرومانتيكية بها على كل المستويات».

عند تحرير مخطوطات المحاضرات (على ضوء تسجيلات البي بي سي)، حاولت إجمالًا أن أقيّد نفسي بالحدّ الأدنى من التعديلات اللازمة لضمان الحصول على نصّ سلس وقابل للقراءة. واعتبرت أن بساطة الأسلوب والعبارات التي أحيانًا تكون غير مألوفة هي من طبيعة المحاضرات التي تُلقى بناءً على ملاحظات، وهي ميزات ينبغي الحفاظ عليها، ضمن حدود معينة. ومع أنني احتجت إلى الكثير من التدخل في ضبط الجمل، كما هي الحالة في معظم حالات تدوين الجمل المنطوقة بعفويّة، إلا أنه نادرًا ما كان هناك شك حول المعنى الذي يقصده (برلين). وقد قمت بإدراج تعديلات طفيفة كان (برلين) قد قدّمها مسبقًا، وهو ما يبيّن سبب بعض الاختلافات القليلة التي سيلاحظها من يقوم باستخدام هذا الكتاب كنص بإزاء التسجيلات المتوفرة لها[1].

(1) كان أسلوب (برلين) الفريد والجذاب في تقديم المحاضرات مكونًا أساسيًا في=

وقد حاولت جهدي دائمًا في تتبع اقتباسات (برلين)، مع القيام بالتصحيحات اللازمة عند الاقتباس الحرفي بوضوح من مصدر إنجليزي، أو لترجمة مباشرة عن لغة أخرى، في مقابل إعادة الصياغة. لكن هناك من بين عُدّة (برلين) اللغوية، ما يتوسط بين إعادة الصياغة وبين الاقتباس الحرفي، وما يمكن أن ندعوه «شبه الاقتباس». وأحيانًا تقدم الكلمات شبه المقتبسة بين علامات تنصيص، لكنها تحمل صفة ما يمكن للمؤلف الأصلي أن يقوله، أو ما يعنيه بالفعل، عوض أن تكون إعادة إنتاج (أو ترجمة) لكلماته المنشورة بالفعل. وهذه ظاهرة مألوفة في الكتب التي ألفت قبل زماننا[1]، لكنها غدت غير مرغوبة في المناخ

= شهرته، وننصح بشدة بتجربة الاستماع له. ويمكن الاستماع لكل السلسلة (من خلال ترتيب موعد) في المعرض الوطني للفنون في واشنطن، دي سي، أو في الأرشيف الصوتي الوطني في المكتبة البريطانية في لندن. (م).

(1) من الصعب تفرقتها عن الافتقار المباشر والمقصود للدقة بمعايير الحاضر. كما قال (ثيودور بيسترمان) في مقدمة ترجمته للقاموس الفلسفي لفولتير (طبعة هارموندزورث، 1971، ص 14) «إن التصورات الحديثة للدقة النصّية لم تكن معروفة في القرن الثامن عشر. فالكلمات التي يضعها فولتير بين علامات تنصيص لا تكون دائمًا اقتباسات دقيقة أو حتى مباشرة». وفي حالة (جيامباتيستا فيكو) يكون الوضع أكثر سوءًا، كما يبين (توماس غودار بيرغن) و(ماكس هارولد فيش) في تمهيدهما لنسخة منقحة من ترجمة «العلم الجديد» لفيكو (طبعة نيويورك، 1968، ص 5 - 6): «إن فيكو يقتبس دون دقة من الذاكرة، ومراجعه مبهمة، وعادة ما تعتمد ذاكرته ليس على المصدر الأصلي بل على اقتباس لهذا المصدر في عمل ثانوي. فينسب لمؤلف ما يقوله آخر، أو إلى كتاب ما يرد في كتاب آخر للمؤلف نفسه...». لكن ومع ذلك، كما يقول (بيرغن) و(فيشر) في تمهيد =

الأكاديمي المعاصر. في مجموعة مقالات (برلين) التي نشرتها في حياته، كنت عادة ما أقيّد نفسي بالاقتباسات المباشرة، والتي يجري مقارنتها بمصدر أصلي، أو إعادة صياغة معلنة. لكن، في كتاب من هذا النوع، بدا لي أن محاولة إخفاء هذه الوسيلة الطبيعية والفعالة بلاغيًّا والتي تتوسط بين الاقتباس وإعادة الصياغة أمرًا مصطنعًا وتدخلًا غير مبّرر، عبر الإصرار على قصر علامات التنصيص على الاقتباسات الدقيقة فقط. وأنا أشير إلى ذلك لتفادي تضليل القارىء، وكخلفية لبعض الملاحظات الإضافية حول اقتباسات (برلين) التي أوردها في بداية قائمة الإحالات.

= الطبعة الأولى من الترجمة (نيويورك، 1948، ص 8)، «إن عرضًا كاملًا لأخطاء فيكو.. لن يؤثر جوهريًّا على مقولته».

وفي حالة (برلين)، على أية حال، فهناك مشكلة إضافية، فإلى الحد الذي تكون فيه اقتباساته غير دقيقة، فهي عادة ما تكون تحسينًا للأصل. وقد تناقشت وإياه كثيرًا حول ذلك، وكان يسخر من ذاته بصورة مرحة حول هذا الموضوع، لكن عادة ما يصرّ على التصحيح عند اتضاح الحقائق، مع أن أسلوبه المتخفف تجاه الاقتباس لم يشوه أبدًا معاني المؤلف موضوع الاقتباس، وأحيانًا يقوم بتوضيحه. وبالطبع فسيكون من الإفراط في المبالغة تطبيق الملاحظات المذكورة من قبل (بيرغن) و(فيش) حول (فيكو)، على (برلين)، لكن، ولكون (فيكو) أحد الأبطال الفكريين لبرلين، فإن هذه المقارنة (الجزئية جدًّا) تملك إيحاءً خاصًّا. ومع ذلك، وكما يبين (بيرغن) و(فيش) بصورة ملائمة (1968، ص 6) فإن (فاوستو نيكوليني)، محرر فيكو المعروف، يتعامل مع العيوب الأكاديمية لفيكو «بتهذيب محب» - وهو موقف تحريري نموذجي بالفعل. (م).

لقد قامت البي بي سي ببثّ المحاضرات في برنامجها الثالث في أغسطس وسبتمبر/آب وأيلول 1966، ومرة ثانية في أكتوبر ونوفمبر/ تشرين الأول وتشرين الثاني 1967. وقد أعيد بثّها عام 1975 في أستراليا، وفي بريطانيا، على إذاعة البي بي سي (Radio 3)، عام 1989، وهي السنة التي بلغ فيها (برلين) عامه الثمانين. وقد جرى إدراج مقاطع منها في برامج لاحقة حول أعمال (برلين).

وقد رفض (برلين) بحزم السماح بنشر المادة في حياته، وليس ذلك فقط لكونه كان يأمل حتى في السنوات الأخيرة من حياته أن يكتب الكتاب «الفعلي»، لكن أيضًا، لعله اعتبر من الغرور نشر محاضرات غير مخطوطة مباشرة من التسجيل دون تكبّد عناء المراجعة والتوسع. وكان واعيًا لكون بعض ما قاله عامًّا ، وتأمليًا ويفتقد للدقة أكثر مما ينبغي - ربما يكون مقبولًا من المنبر، لكن ليس من الصفحة المطبوعة. وبالفعل ففي رسالة شكر من (برلين) إلى (بي. اتش. نيوبي)، والذي كان مدير البرنامج الثالث في البي بي سي آنذاك، وصف نفسه بأنه يرمي «ذلك الفيض الهائل من الكلمات - أكثر من ست ساعات من الحديث المحموم، وغير المترابط أحيانًا، والمتعجل ومتقطع الأنفاس - والذي يبدو لسمعي هستيريًا»[1].

وهناك من يرى أنه لا ينبغي نشر هذا المخطوط حتى الآن

(1) رسالة مؤرخة 20 سبتمبر/ أيلول 1966. (م).

- إنه حتى وإن احتوى على مواد مثيرة للاهتمام إلا أنه سيؤثر سلبًا على مجمل أعمال (برلين). وأختلف مع هذه الرؤية تمامًا وأستمد الدعم من آراء عدد من الأكاديميين الذين أحترم حكمهم، وخصوصًا (باتريك غاردنر) المتوفى حديثًا، وهو أحد أكثر النقاد صرامة، وقد قرأ المخطوط المحرّر قبل بضع سنوات وارتأى نشره كما هو دون تردد. وحتى لو كان من الخطأ نشر مواد من هذا النوع أثناء حياة مؤلفيها (وأنا غير مستقرّ على رأي حول هذا الأمر)، فإنه يبدو لي ليس فقط مقبولًا بل مرغوبًا كثيرًا عندما يكون المؤلف بهذا التميّز والمحاضرات بهذا المستوى من الإثارة، كما هي الحالة هنا. وفوق ذلك، فقد قبل (برلين) بوضوح نشر هذه المحاضرات بعد وفاته، وأشار إلى هذه الإمكانية دون إبداء أي تحفظات جادة. فالمنشورات التي تقدم بعد وفاة المؤلفين تخضع لمعايير مختلفة تمامًا عن تلك التي تخضع لها أثناء حياتهم، حسب رأي (برلين). ولا بدّ أنه كان يدرك، حتى لو لم يكن ليعترف بذلك، أن محاضراته هذه هي تحفة رائعة لفنون المحاضرة المرتجلة، والتي تستحق أن توفر بصورة دائمة، بعيوبها وميزاتها. وقد حان الوقت لهذه الرؤية - إذا اقتبسنا كلمات (برلين) ذاتها حول كتابه الذي يقرّ بكونه إشكاليًا حول (جيه. جي. هامان) - «أن تُقبل أو ترفض بالكامل من القارىء الناقد»[1].

(1) من التمهيد المكتوب خصيصًا للطبعة الألمانية 1994، من «ساحر الشمال» انظر=

ولا بد الآن من تسجيل الإقرار بالفضل لعدد من الناس - أكثر، دون شك، مما أستطيع تذكره. تلك التي تتعلق بتوفير الإحالات التي ذكرتها في صفحة 150[1]. فيما عدا ذلك، فإني ملزم (كما في معظم الكتب السابقة) بالإقرار بفضل الرعاة الكرام الذين موّلوا منحتي الجامعية في كلية وولفسون. وللورد (بولوك)، الذي عمل على توفير رعاة أستطيع أن أشكرهم، ولكلية وولفسون لاستضافتي أنا وعملي وإلى (بات أتشن) سكرتيرة المؤلف، والتي هي صديقة صبورة وداعمة لأكثر من خمس وعشرين عامًا الآن. وإلى (روجر هوشير) والمتوفى حديثًا (باتريك غاردنر) لقراءة المخطوط وتقديم الإرشادات حوله، ولأشكال كثيرة من المساندة التي لا غنى عنها. وإلى (جوني شتنايبرغ) لمقترحات تحريرية قيّمة، وإلى الناشرين الذين تحمّلوا طلباتي الكثيرة والدقيقة خصوصًا (ويل سالكن) و(روينا سكلتون والاس) في تشادو ووييندوس، و(ديبورا تيغاردن) من مطبوعات جامعة برنستون، وإلى (ساموبل غاتنبلان) لدعمه المعنوي وارشاداته المفيدة، وأخيرًا (وقد كنت من الرعونة

= ايزايا برلين، «ساحر الشمال» (برلين، 1995) ص 14. - تمّ نشر النص الإنجليزي الأصلي لهذا التمهيد في كتاب برلين: **«ثلاثة نقاد للتنوير: فيكو، هامان، هيردر»** (لندن وبرنستون، 2000): لهذه الملاحظة، انظر ص 252 في تلك الطبعة). (م).

(1) يشير المحرر إلى النسخة الإنجليزية من الكتاب حيث يضع ملحقًا يحاول تتبع اقتباسات وشبه اقتباسات المؤلف وقد اكتفينا بترجمتها كمراجع عامة (المترجم).

بحيث لم أشر إليهم من قبل) إلى عائلتي لتحملهم هذا الشكل الغريب نوعًا ما من الحزم الذي تمليه مهنتي التي اخترتها. وآمل أن يكون من النافل القول أن مديونيتي الأعظم هي لإيزايا برلين ذاته لكونه عهد إليّ بالمهمة الأكثر إرضاءً والتي يطمح إليها أي محرّر، ولإعطائي الصلاحية الكاملة في تنفيذها.

هنري هاردي
كلية ولفسون، أكسفورد
مايو/أيار 1998

سعيًا وراء التعريف[1]

ربما كان مُنتظرًا مني أن أبدأ، أو أن أحاول البدء بنوع من التعريف للرومانتيكية. أو على الأقل ببعض التعميمات كي يغدو مفهومًا ماذا أعني بها. ولا أنوي الدخول في هذا الشَّرَك بالتحديد. وقد أشار البروفسور البارز والحكيم (نورثروب فراي)[2] أنه كلما أراد أحد الشروع في طرح تعميم عن موضوع الرومانتيكية، حتى لو كان أمرًا اعتياديًا مثل القول إن موقفًا جديدًا قد ظهر مع الشعراء الإنجليز تجاه الطبيعة - لنقل لدى (ووردزوورث) و(كولرج) مقابل (راسين) و(بوب) - سيقوم شخص ما بتقديم أدلة مناقضة من كتابات (هوميروس)، «كاليداسا»، ملاحم الشعر في العصر ما قبل الإسلامي، أشعارًا إسبانية من القرون الوسطى - وأخيرًا، لدى (راسين) و(بوب) أنفسهم.

لهذا السبب لن أقوم بالتعميم بل بتقديم تصوري عن الرومانتيكية بطريقة أخرى.

---

(1) ترد جميع هوامش المحرر متبوعة بحرف (م)، ما عدا ذلك فهي للمترجم.

(2) ترد أسماء الأعلام بين قوسين، بينما وضعت عناوين الكتب أو الشخصيات الأدبية بين علامات تنصيص للتمييز بينها.

وبالفعل، فإن الأدبيات المكتوبة حول الرومانتيكية هي أكبر من الرومانتيكية ذاتها كما أن الأدبيات التي تحدِّد مواضيع الأدب الرومانتيكي هي كبيرة بدورها. هناك نوع من الهرم المقلوب. فهو موضوع خطر ومشوّش وقد أضاع فيه الكثيرون، لا أقول إدراكهم، بل إحساسهم بالاتجاه. إنه يشبه ذلك الكهف الذي وصفه (فيرجيل) حيث تقود جميع الخطا في الاتجاه نفسه. أو كهف «بوليفموس» - من يدخله لا يبدو قادرًا على الخروج مرة أخرى. لهذا السبب، فإنني أقارب الموضوع بنوع من الوجل.

تكمن أهمية الرومانتيكية في كونها أحدث الحركات الكبرى والتي حوّلت الحياة والفكر في العالم الغربي. ويظهر لي أنها التحول الأعظم والفريد الذي حدث في وعي الغرب، بحيث إن كافة التحولات التي حدثت في القرن التاسع عشر والعشرين هي أقل أهمية في نظري ومتأثرة بعمق بالحركة الرومانتيكية على أقل تقدير.

ليس تاريخ الفكر وحده، بل تاريخ الوعي، الآراء، والأفعال أيضًا، الأخلاق، السياسة، والاستطيقا، هو إلى درجة كبيرة تاريخ لنماذج مُهيمنة. كلما نظرت إلى حضارة ما ستجد أن أكثر كتاباتها ومنتجاتها الثقافية تميّزًا تعكس نمطًا محدّدًا من الحياة، كان أولئك الذين تركوا تلك الكتابات أو رسموا تلك اللوحات أو أنتجوا تلك المقطوعات الموسيقية، خاضعين له.

وللتعرف على حضارة ما، لكي نتمكن من شرح ما كانت عليه ولفهم العالم الذي عاش فيه أولئك البشر وفكرهم وشعورهم وأفعالهم، فإنه من المهم، كلما كان ذلك ممكنًا، أن نحدِّد النمط المهيمن الذي خضعت له تلك الثقافة. لنأخذ في الاعتبار، على سبيل المثال، الفلسفة الإغريقية والأدب الإغريقي من العصر الكلاسيكي. إذا قرأت، مثلًا، فلسفة أفلاطون، ستجد أنه كان خاضعًا لنموذج هندسي أو رياضي. من الواضح أن تفكيره كان يعمل ضمن إطار تحدده فكرة وجود حقائق ثابتة، صلبة، غير قابلة للنقض، والتي يمكن من خلالها وعبر منطق صارم استنتاج خُلاصات ثابتةٍ ومؤكدة بِصورة مطلقة. فهو يرى الوصول إلى هذه الحكمة المطلقة ممكنًا باستخدام منهج خاص يقترحه وأن هناك ما يُدعى معرفة مطلقة يمكن الحصول عليها في هذا العالم وفقط في حال استطعنا الوصول إلى هذه المعرفة، والتي أبرز أمثلتها والنموذج[1] الأكثر كمالًا لها هي الهندسة والرياضيات عمومًا، فإننا سنتمكن من تنظيم حياتنا في إطار هذه المعرفة وهذه الحقائق مرة وإلى الأبد بصورة ثابتة ودون حاجة إلى أي تغيير؛ وعندها ستختفي المعاناة وكافة الشكوك، وكل الجهل والرذائل والحماقات البشرية من على وجه الأرض.

---

(1) Paradigm

هذه الفكرة والتي مفادها وجود رؤية كاملة في مكان ما، وأنها لا تحتاج إلّا نوعًا من الانضباط الصارم أو نوعًا من المنهج للوصول إلى هذه الحقيقة والتي يمكن مقارنتها، على أية حال، بالحقائق الباردة والمعزولة للرياضيات - هذه الفكرة إذن، أثّرت على الكثير من كبار المفكرين في عصر ما بعد أفلاطون: ويمتد هذا بالتأكيد إلى عصرْ النهضة والذي كانت لديه أفكار مشابهة، إلى مفكرين مثل (سبينوزا)، مفكرين من القرن الثامن عشر ومن القرن التاسع عشر أيضًا، والذين آمنوا بإمكانية الوصول إلى حقيقةٍ، إن لم تكن مطلقة، فهي تقترب على أية حال من الحقيقة المطلقة؛ وعلى ضوئها يتمّ ترتيب العالم وخلق نظام عقلاني يجعل من الممكن أخيرًا تجنّب المآسي والرذيلة والغباء والتي سبّبت الكثير من الدمار في الماضي، باستخدام معلومات جرى تحصيلها بعناية وإعمال عقل كوني واضح فيها.

أقدّم هذا النوع من النماذج ببساطة كمثال. فدائمًا ما تبدأ هذه النماذج بتحرير الناس من الخطأ، من الفوضى، ومن عالم غير معقول يسعون إلى استيعابه من خلال نموذج. لكنها دائمًا ما تنتهي باستعباد أولئك البشر ذاتهم بسبب فشلها في شرح مُجمل الخبرة البشرية. إنها تبدأ بكونها مُحرِّرة وتنتهي بنوعٍ من الطغيان.

لنأخذ مثالًا آخر - ثقافة موازية، هي ثقافة الإنجيل، ثقافة اليهود في عصرٍ قابلٍ للمقارنة. سنجد نموذجًا مهيمنًا مختلفًا

تمامًا، مجموعة أفكار مختلفة كليًا، لم يكن الإغريق ليفهموها. إن الفكرة التي انطلقت منها اليهودية والمسيحية هي، إلى حدٍّ كبير، فكرة الحياة العائلية؛ علاقات الأب بالابن، وربما علاقات أبناء القبيلة ببعضهم البعض. مثل هذه العلاقات - والتي في إطارها يجري فهم الطبيعة والحياة - مثل حبّ الأطفال لأبيهم، إخوَة البشر، الغفران، والأوامر التي تصدر عن قائدٍ لتابعٍ، الإحساس بالواجب، الانتهاك، الخطيئة والحاجة إلى التكفير عنها - هذه المجموعة من الخصال والتي يجري من خلالها تفسير الكون بأكمله من قبل أولئك الذين كتبوا الإنجيل والذين تأثروا به كثيرًا، ستكون مستعصية على الفهم بالنسبة للإغريق.

لنأخذ مزمورًا مألوفًا تمامًا، يقول فيه مؤلفه «عندما خرج بنو إسرائيل من مصر.. رآهم البحر ولاذ بالفرار: تراجع نهر الأردن إلى الوراء. تقافزت الجبال مثل الكِباش والتلال الصغيرة مثل الجِديان» وأمِرت الأرض أن «ترتجّ.. بحضور الإله». لم يكن ممكنًا لأفلاطون أو أرسطو أن يفهما مثل هذا الكلام، لأن فكرة عالم يتأثر بصورة فردية لأوامر الإله، فكرة أن كافة العلاقات، الحيّة وغير الحيّة، تُفسَّر ضمن إطار العلاقات البشرية، أو على أية حال في إطار العلاقات بين الشخوص، إلهية بعض الأحيان وبشرية في البعض الآخر، كانت بعيدة جدًّا عن تصور الإغريق عن ماهية الإله وعلاقته ببني البشر.

وهذا ما يبرّر غياب فكرة الإلزام بين الإغريق، غياب فكرة الواجب، وهو ما يجعل استيعاب الإغريق عسيرًا على الناس الذين يقرأونهم بعيونٍ متأثرة جزئيًا بالتصوّر اليهودي.

دعوني أوضّح إلى أي مدى يمكن للنماذج المختلفة أن تكون غريبة، فذلك مهم ببساطة لكونه يتتبع أثر تاريخ التحولات في الوعي. لقد حدثت العديد من الثورات في الرؤية البشرية العامة وأحيانًا يكون من الصعب تتبع آثارها، لأننا نبتلعها كما لو كانت مألوفة. ولعل (جيامباتيستا فيكو) - المفكر الإيطالي الذي ازدهر في بداية القرن الثامن عشر، إذا كان يمكن أن نقول ازدهر عن رجل معدمٍ ومهملٍ تمامًا - كان أول من لفت الانتباه إلى غرابة الثقافات القديمة. فقد أشار، مثلًا، إلى كون الاقتباس «كل شيء مليء بجوبيتر»، وهو ختام مقطع سداسي لاتيني مألوف، هو أمر لا نستطيع استيعابه تمامًا. فمن جهة، جوبيتر هو إلهٌ بلحيةٍ ضخمةٍ يقذف بالرعد والبرق. ومن جهة أخرى فإن كل شيء - «omnia»[1] - يقال عنه إنه «ممتلىء» بهذا الكائن الملتحي، وهو أمر لا يمكن استيعابه بهذه الصورة. ثم يجادل (فيكو)، بمخيلة وإقناع كبيرين، إن رؤية هؤلاء البشر، البعيدين عنا زمنيًا، لا بد كانت مختلفة كثيرًا عن رؤيتنا لكي يتمكنوا من تصور آلهتهم، ليس فقط كعملاقٍ ملتحٍ يأمر الآلهة والبشر، لكن أيضًا يمكن أن يملأ السموات بالكامل.

(1) باليونانية في الأصل.

لنقدم مثالًا آخر مألوفًا أكثر. عندما ناقش أرسطو، في «الأخلاق النيقوماخية»، موضوع الصداقة فإنه يقول، بطريقة تظهر لنا غريبة نوعًا ما، إن هناك أنواعًا كثيرة من الأصدقاء. هناك مثلًا صداقة تتمثل في إعجاب وشغف يشعر به إنسان تجاه آخر. وهناك صداقة أيضًا تتمثل في علاقات الأعمال، التجارة، البيع والشراء. إن عدم وجود غرابة بالنسبة لأرسطو في أن يقول إن هناك نوعين من الأصدقاء، إن هناك أناسًا حياتهم يدفعها الحب، أو على أية حال، تكون مشاعرهم متورطة بشغفٍ في الحب، ومن جهة أخرى، هناك أناس يبيعون الأحذية لبعضهم البعض، وإن هذان صنفان من النوع نفسه هو أمر سنجد صعوبة في التأقلم معه، ربما بسبب المسيحية، أو الحركة الرومانتيكية، أو مهما كان السبب.

أسوق هذه الأمثلة كي أعرض ببساطة أن تلك الثقافات هي أغرب مما نظن، وأن تحولات كبرى قد حدثت في تاريخ الوعي البشري أكثر مما تبينه لنا القراءات الاعتيادية غير النقدية للكلاسيكيات. هناك بالطبع الكثير جدًا من الأمثلة. فالعالم يمكن أن يُرى بصورةٍ عضوية - مثل شجرة، حيث يحيا كل جزء من أجل بقية الأجزاء ومن خلال بقية الأجزاء - أو بصورة ميكانيكية، ربما كنتيجة لنوعٍ من النموذج العلمي، حيث تكون الأجزاء خارجية بالنسبة لبعضها البعض؛ فتكون الدولة، أو أيّ مؤسسة بشرية أخرى، بمثابة آلةٍ غرضها نشر السعادة، أو منع

البشر من التكالب على بعضهم البعض. هذه تصورات متفاوتة جدًّا عن الحياة، وهي تنتمي إلى فضاءات فكرية مختلفة، وتتأثر باعتبارات مختلفة.

إن ما يحدث بانتظام هو أن موضوعًا ما، يحقق ازدهارًا - لنقل الفيزياء، أو الكيمياء - وكنتيجةٍ لتلك الهيمنة التي يتملكها على مخيلة ذلك الجيل، يتمّ تطبيقه على الفضاءات الأخرى أيضًا. هذا ما حدث للسوسيولوجيا في القرن التاسع عشر، وما حدث للسيكولوجيا في قرننا هذا. إن أطروحتي هي أن الحركة الرومانتيكية مثّلت تحوّلًا هائلًا وجذريًّا، لم يعد بعده شيء كما كان سابقًا. هذه هي الدعوى التي أرغب في التركيز عليها.

أين ظهرت الحركة الرومانتيكية؟ ليس في إنجلترا بالتأكيد، مع أنه نظريًّا، لا شك أنها ظهرت هناك - هذا ما سيقوله لنا معظم المؤرخين. على أية حال، لم تظهر هناك بصورتها الأكثر دراماتيكية. وهنا يبرز أمامنا السؤال: عندما أتحدّث عن الرومانتيكية، هل أقصد بها أمرًا ظهر تاريخيًّا، كما يبدو من كلامي، أو ربما إطارًا ذهنيًّا دائمًا لا يختص، ولا يخضع، لعصرٍ محدّد؟ لقد تبنّى كل من (هربيرت ريد) و(كينيث كلارك)[1] الموقف الذي ينظر إلى الرومانتيكية باعتبارها حالة

(1) كلاهما قدما محاضرات سابقة في مؤسسة ميلون. (م).

ذهنية يمكن العثور عليها في أيّ مكان. فيجدها (كينيث كلارك) في بعض أسطر (هادريان). ويستشهد (هربيرت ريد) بعدد كبير من الأمثلة. ويقتبس (بارون سيليي)، الذي كتب بصورة موسعة عن الموضوع، من أفلاطون وأفلوطين والروائي الإغريقي (هيلودوروس)، والكثير من الأشخاص الذين كانوا، برأيه، كتّابًا رومانتيكيين. ولا أرغب في مناقشة المسألة - فربما كان ذلك صحيحًا. الموضوع الذي أرغب في التعاطي معه محدّد زمنيًّا. لا أرغب في مقاربة موقف إنساني ثابت، بل تحولًا حدث تاريخيًّا، وهو يؤثر فينا اليوم. لهذا سأحدّد تركيزي في ما حدث في الثلث الثاني من القرن الثامن عشر. لم يحدث في انجلترا، لم يحدث في فرنسا، لكن معظمه حدث في ألمانيا.

تمنحنا الرؤية الشائعة للتاريخ وللتغير التاريخي هذا التصور. نبدأ بقرن ثامن عشر فرنسي، قرن أنيق يظهر كل شيء فيه هادئًا وسلسًا، تُراعى القواعد في الحياة وفي الفنون، وهناك تقدم عام للعقل، والعقلانية في تصاعد، بينما تتراجع الكنيسة، ويرضخ اللاعقل للهجوم العظيم من قبل الفلاسفة الفرنسيين. كان ثمة سلام، هدوء، معمار أنيق، وإيمان بتطبيق العقل الكوني على الشؤون البشرية والممارسة الفنية، على الأخلاقيات، والسياسة، والفلسفة. ثم حدث انفجار عنيف ومفاجىء للعواطف، للحماسة. أصبح الناس مهتمين بالمباني الغوطية، بالاستبطان. غدا الناس فجأة عُصابيين ومليئين

بالكآبة. وبدأوا يُعجبون بالتحليق المُبهم للعبقرية التلقائية. كان هناك تراجع عام عن ذلك الوضع المتناظر، الأنيق، والشفاف. وفي الوقت ذاته، حدثت تغيرات أخرى. اندلعت ثورة عظيمة. كان هناك استياء. والملك قُطعت رأسه، وبدأ عصر الرعب.

ليس من الواضح تمامًا ما المشترك بين هاتين الثورتين. فبينما نقرأ التاريخ، هناك شعور عام أن أمرًا كارثيًا حدث قبيل نهاية القرن الثامن عشر. ظهرت الأمور في البداية تمضي بسلاسة، ثم حدث انهيار مفاجيء. قُوبل بالترحيب من البعض ومن البعض الآخر بالإدانة. أولئك الذين أدانوا الوضع افترضوا أن العصر كان أنيقًا ومليئًا بالسلام: أولئك الذين لم يعرفوه، لم يعرفوا متعة الحياة، كما قال (تاليران). بينما قال البعض إنه كان عصرًا مصطنعًا ومنافقًا، وأن الثورة مهدّت لعدالة أعظم، إنسانية أعظم، حرية أعظم، وفهم أعظم من البشر للبشر. وأيًا كانت الحال، فالسؤال هو: ما هي العلاقة بين ما دُعيت بالثورة الرومانتيكية - ذلك الموقف الجديد المضطرب الذي اخترق فضاءات الفن والأخلاق - والثورة التي تُعرف عادة بالثورة الفرنسية؟ هل كان أولئك الذين رقصوا على أنقاض الباستيل، أولئك الذين قطعوا رأس الملك لويس السادس عشر، هم ذاتهم الأشخاص الذين تأثروا بعقيدة العبقرية، أو الانفجار المفاجيء للعاطفية التي حدثونا عنها، أو الاضطراب والاختلال المفاجيء الذي أغرق العالم الغربي؟ لا يبدو ذلك. فمن المؤكد أن

المبادىء التي اندلعت الثورة الفرنسية باسمها كانت مبادىء العقل الكوني، النظام، العدالة، وليست مطلقًا مرتبطة بإحساس الفرادة، والاستبطان العاطفي العميق، والإحساس بالاختلافات بين الأشياء، الاختلافات عوضًا عن التشابهات، وهي الجوانب التي ارتبطت بالحركة الرومانتيكية في المعتاد.

وماذا عن (روسو)؟ كان (روسو) بالطَبع، عن حق، محسوبًا على الحركة الرومانتيكية باعتباره، بمعنى ما، أحد آبائها. لكن (روسو) الذي كان مسؤولًا عن أفكار (روبسبير)، (روسو) الذي كان مسؤولًا عن أفكار اليعاقبة الفرنسيين، ليس هو ذاته (روسو)، فيما يظهر لي، الذي يملك علاقة واضحة بالرومانتيكية. (روسو) الذي كتب «العقد الاجتماعي»، وهو بحث كلاسيكي نموذجي يتحدث عن عودة الإنسان للمبادىء الأصلية، الأولية والتي يتشارك فيها جميع البشر؛ حُكم العقل الكوني، الذي يربط بني الإنسان، كنقيضٍ للعواطف، والتي تقسمهم؛ حُكم العدالة الكونية والسلام الكوني بمقابل النزاعات والقلاقل والاضطرابات التي تمزّق قلوب البشر عن عقولهم وتقسم البشر على أنفسهم.

لذا من الصعب أن نرى ما علاقة هذا الاضطراب الرومانتيكي العظيم بالثورة السياسية. ثم هناك الثورة الصناعية أيضًا، والتي لا يمكن اعتبارها غير ذات علاقة. فبعد كل شيء، لا تتولد الأفكار من الأفكار. وبعض العوامل الاجتماعية والاقتصادية هي مسؤولة بالتأكيد عن الكثير من الاضطرابات في الوعي البشري. وأمامنا

مشكلة الآن. فهناك الثورة الصناعية، وهناك الثورة السياسية الفرنسية العظيمة تحت تأثير الكلاسيكية، وهناك الثورة الرومانتيكية. لنأخذ حتى فنون الثورة الفرنسية. فعلى سبيل المثال، إذا نظرنا إلى اللوحات الثوريّة لديفيد، فمن الصعب ربطه بالثورة الرومانتيكية. فللوحات (ديفيد) نوع من الفصاحة، فصاحة اليعاقبة الصارمة في العودة إلى سبارطة؛ العودة إلى روما. إنها تعكس احتجاجًا على تفاهة وسطحية الحياة وترتبط بمواعظ رجال من مثل (ماكيافيلي)، (سافونارولا) أو (مابلي)، أناس أدانوا تفاهة عصرهم باسم مُثُل أبدية ذات طبيعة كونية، بينما كانت الحركة الرومانتيكية، كما يخبرنا كافة مؤرخيها، احتجاجًا حماسيًا ضد الكونية بكل أشكالها. لذلك فهناك، ظاهريًا على كل حال، مشكلة في فهم ما حدث.

ولكي أقدم تصورًا لما أظن أن هذا الحدث الخارق يمثله، ولماذا أظن أنه في تلك السنوات، لنقل من 1760 إلى 1830، حدث التحول، وكان هناك انقطاع في الوعي الأوروبي - لكي أقدم على أية حال بعض الأدلة المبدئية التي تبرر لي أن أرى الأمر بهذه الطريقة، سأطرح مثالًا. لنفترض أنك كنت مسافرًا في أوروبا الغربية، لنقل في 1820، ولنفترض أنك تحدثت مع شاب طليعي على صداقة مع (فيكتور هوغو)، من أتباع «هوغو»[1]. لنفترض أنك سافرت إلى ألمانيا وتحدثت إلى

(1) hugolatres.

الناس الذين كانت تزورهم (مدام دو ستايل)، والتي فسّرت الروح الألمانية للفرنسيين. لنفترض أنك التقيت الإخوان (شليغل)، والذين كانوا منظرين كبارًا للرومانتيكية، أو إلى واحد أو اثنين من أصدقاء (غوته) في فيمار، ككاتب الخرافات والشاعر (تيك)[1]، أو إلى أشخاص آخرين ذوي علاقة بالحركة الرومانتيكية، وتابعيهم في الجامعات، طلابًا، شبابًا، رسامين، نحاتين، ممن تأثروا عميقًا بأعمال أولئك الشعراء، أولئك المسرحيين، وأولئك النقاد. لنفترض أنك تحدثت في إنجلترا إلى أحد تأثر عميقًا بكوليرج، مثلًا، أو (بايرون) فوق هذا كله - أي شخص تأثر ببايرون سواء في إنجلترا أو فرنسا أو إيطاليا، أو ما وراء الراين، أو ما وراء الألب. لنفترض أنك تحدثت إلى هؤلاء الأشخاص. كنت ستجد أن مُثلهم في الحياة كان تقريبًا من النوع التالي. كانت القيم التي سيعطونها الأهمية الأكبر هي قيم من مثل النزاهة، الصدق، الجاهزية للتضحية بالحياة في سبيل نورٍ داخلي ما، الإخلاص لمبدأ يستحق أن يضحي الإنسان بكل ما يمثّله من أجله، مبدأ يستحق الحياة والموت. ستجد أنهم لم يكونوا مهتمين أساسًا بالمعرفة أو بالتقدم العلمي، لم يكونوا مهتمين بالسلطة السياسية، لم يكونوا مهتمين بالسعادة، ولم يكونوا مهتمين، فوق هذا كله، بالتكيّف مع الحياة، إيجاد موقع لك في المجتمع، العيش بسلام مع حكومتك، بولاء لملكك أو حتى جمهوريتك. كنت ستجد أن

---

(1) Tieck.

الحس السليم والاعتدال، هي أمور بعيدة جدًّا عن تفكيرهم. كنت ستجدهم على قناعة بضرورة المحاربة من أجل قناعاتك لآخر نَفَس في جسدك، وكنت ستجدهم مؤمنين بقيمة الاستشهاد بذاته، بغض النظر عن القضية التي جرى الاستشهاد من أجلها. كنت ستجد أنهم يؤمنون بقداسة الأقليات أكثر من الأغلبيات، وأن الفشل أكثر نبلًا من النجاح، والذي يعطي إيحاءً رخيصًا ومبتذلًا. إن فكرة المثالية ذاتها، ليس بدلالتها الفلسفية، بل بالمعنى العام الذي نستخدمها به، وأقصد الحالة الذهنية لرجلٍ على استعداد للتضحية بالكثير من أجل مبادىء أو قناعات معينة، ولا يكون مستعدًا للتنازل، بل مستعدًا للذهاب إلى الاعدام من أجل قضية يؤمن بها فقط لأنه يؤمن بها - هذا الموقف جديد بصورة نسبية. ما يعجب الناس هو الإيمان الكامل، الصدق، نقاء الروح، القدرة والاستعداد للإخلاص لمبدئك، مهما كان هذا المبدأ.

أيًّا كان هذا المبدأ: هذا هو الأمر المهم. لنفترض أنك تحادثت في القرن السادس عشر مع شخص يقاتل في الحروب الدينية التي مزقت أوروبا في تلك الفترة، ولنفترض أنك قلت لكاثوليكي من ذلك الزمن، منشغل بالمعارك ضد الأعداء، «إن قناعات هولاء البروتستنتيين بالطبع زائفة، وأن تؤمن بقناعاتهم يعني أن تجلب الهلاك لنفسك؛ وهم بالطبع يمثلون تهديدًا لخلاص البشر، وهو ما لا يوجد أهم منه؛ لكنهم مخلصون، فهم يرحبون بالموت في سبيل قضيتهم، ونزاهتهم رائعة جدًّا،

ولا بدّ للمرء أن يوافق إلى حدّ على أن كبريائهم الأخلاقي ونبلهم يستحق الإعجاب ما داموا مستعدين لمثل هذه التضحيات». كانت مثل هذه العاطفة ستكون غير قابلة للاستيعاب. فأي شخص عرف بالفعل، أو افترض أنه عرف، الحقيقة، وليكن كاثوليكيًا يؤمن بالحقائق التي تعكسها مواعظ الكنيسة، كان سيدرك أن أشخاصًا قادرين على وضع أنفسهم بالكامل في خدمة نظرية وتطبيق زائف سيكونون أشخاصًا خطرين ببساطة، وكلما كانوا أكثر صدقًا كلما كانوا أكثر خطورة، أكثر جنونًا.

لم يمكن ممكنًا لفارس مسيحي، عندما حارب ضد المسلمين، أن يتوقع أنه يُنتظر منه الإعجاب بنقاء وصدق الوثنيين بعقائدهم العبثية. ولا شك أنك إذا كنت شخصًا نزيهًا، وقتلت عدوًا شجاعًا سيكون من المحزن أن تبصق على جثته. ستتبنى فكرة أنه من الخسارة أن تضيع كل هذه الشجاعة (والتي كانت صفة مثيرة للإعجاب في كل مكان)، وكل هذه القدرة، وكل هذا الإخلاص، أن يضيع على قضية واضحة العبث والخطورة. لكنك لن تقول، «لا يهمّ كثيرًا ما يؤمن به هؤلاء الناس، ما يهمّ هو الحالة الذهنية التي آمنوا من خلالها. ما يهمّ هو أنهم لم يتنازلوا، كانوا رجالًا نزيهين. هؤلاء أناس احترمهم. لو أنهم انضموا لجانبنا فقط لينقذوا أنفسهم، لكان ذلك فعلًا أنانيًا، وحذرًا، ويستحق الاحتقار». هذه هي الحالة

الذهنية التي ينبغي على الناس أن يقولوا فيها «إذا كنت أؤمن بشيء، وأنت تؤمن بشيء آخر، فمن المهم أن نقاتل بعضنا البعض. وربما كان أمرًا جيدًا أن تقتلني، أو أن أقتلك؛ ربما من خلال مبارزة، من الأفضل أن نقتل بعضنا؛ لكن أسوأ ما يمكن أن يحدث هو التنازل، لأن ذلك يعني أننا نخون المبدأ الذي بداخل كل منّا».

كان الاستشهاد دائمًا مثار إعجاب بالطبع، لكن الاستشهاد من أجل الحق. فالمسيحيون يعجبون بالشهداء لأنهم كانوا شهودًا على الحقيقة. لو كانو شهودًا على الضلال فلن يكون هناك ما يثير الإعجاب: ربما هناك ما يثير الشفقة، لكن بالتأكيد لا شيء يثير الإعجاب. بحلول عام 1820 ستجد أن الحالة الذهنية، الدوافع، هي أكثر أهمية من النتائج، والنوايا أكثر أهمية من التأثيرات. نقاء السريرة، النزاهة، الولاء، والإخلاص - كل هذه الأشياء والتي ستثير إعجابنا دون صعوبة، ودخلت في نسيج مواقفنا الأخلاقية، أصبحت أمرًا شائع القبول، بدرجة أو بأخرى، أولًا بين الأقليّات؛ ثم بالتدريج انتشرت على نطاق اوسع.

سأطرح مثالًا يبيِّن ما أعنيه بهذا التحوّل. لنأخذ مسرحية (فولتير) عن محمد. لم يكن (فولتير) مهتمًا بشخصية محمّد، والمسرحية، دون شك، كانت هجومًا على الكنيسة. مع ذلك، فإن محمدًا يظهر كوحش مصدِّق بالخرافات، عنيف، ومتعصّب

يستحق كل جهود الحرية، والعدالة، والعقل، ولذلك تجري إدانته كعدوٍ لكل ما كان (فولتير) يعتبره الأهم: التسامح، العدالة، الحقيقة، والحضارة. ثم لنأخذ في الاعتبار، بعد فترة طويلة، كيف تناول (كارلايل) هذا الموضوع. فالأخير - والذي كان ممثلًا نموذجيًا، حتى وإن بُولغ في تقديره، للحركة الرومانتيكية - في كتاب اسمه «عن الأبطال - عبادة الأبطال والبطولة في التاريخ»، والذي يجري بداخله تقديم الكثير من الأبطال وتحليلهم؛ يصف محمدًا في الكتاب باعتباره «كتلة ملتهبة من الحياة مُرسلة من قلب الطبيعة العظيم ذاتها». إنه رجل مشتعل الإخلاص والقوّة، ولذلك يستحق الإعجاب؛ ما تجري مقارنته به، ما يستحق النفور، هو القرن الثامن عشر، والذي كان متهاويًا وعديم الفائدة، وعدَّه (كارلايل)، بكلماته، قرنًا ملتويًا ومن الدرجة الثانية. لم يكن (كارلايل) مهتمًا ولو قليلًا بحقائق القرآن، ولا يشرع بالافتراض أن القرآن يحوي أيّ شيء يمكن له، لكارلايل نفسه، أن يؤمن به. إن ما يثير إعجابه هو أن محمدًا ذاته كان قوة طبيعية، إنه عاش حياته بكثافة، وإن لديه عددًا عظيمًا من الأتباع؛ إنه حدث كونيّ، وظاهرة هائلة؛ إن فصلًا عظيمًا ومؤثرًا في حياة البشرية قد حدث، يُعدّ محمد مثالًا عليه.

إن أهمية محمّد هي في شخصيته وليست في قناعاته. وأيّ سؤال حول ما إذا كانت قناعات محمّد صحيحة أم خاطئة كان

سيكون سؤالًا غير ذي علاقة بالنسبة لكارلايل. لقد قال، في سياق المقالات ذاتها: «لقد تمزقت كاثوليكية دانتي الجليلة. على يد لوثر؛ والنبل الإقطاعي لشكسبير . . . انتهى بالثورة الفرنسية». لماذا كان عليهم أن يفعلوا ذلك؟ لأنه لا يهم ما إذا كانت كاثوليكية دانتي صحيحة أو خاطئة. المهم أنها كانت حركة عظيمة، واستنفدت زمنها؛ والآن سيكون لأمرٍ بالقوة ذاتها، بالصدق ذاته، بالنزاهة ذاتها، وبالعمق ذاته وبالفعالية الخارقة ذاتها أن يحتلّ مكانها. وتكمن أهمية الثورة الفرنسية في كونها تركت أثرًا عظيمًا على ضمائر الناس؛ إن الرجال الذين قادوا الثورة كانوا صادقين بعمق، ولم يكونوا منافقين مَرِحين، كما كان ينظر (كارلايل) لفولتير. كان ذلك موقفًا، لن أقول إنه جديد بالكامل، لأنه من الخطر قول مثل ذلك، لكنه على أية حال، جديدٌ بما يكفي لكي يكون مثيرًا للاهتمام، ومهما كانت أسبابه، فإنه قد حدث، فيما يبدو لي، في الفترة ما بين 1760 وسنة 1830. لقد بدأ في المانيا، ثم أخذ في الانتشار.

لنأخذ مثالًا آخر في الاعتبار يوضّح ما أعنيه – هو الموقف من التراجيديا. افترضَت أجيال سابقة أن التراجيديا تنشأ دائمًا عن نوع من الخطأ. شخص ما يرتكب خطأً ما، شخص يخطئ. إما أن يكون خطأً أخلاقيًا، أو خطأً فكريًا. ربما كان ذلك الخطأ قابلًا لتجنبه، أو أن يكون مما لا يمكن تفاديه. بالنسبة

للإغريق، كانت التراجيديا خطأً تُنزله الآلهة بك، ولن يكون بمستطاع شخص يخضع لها أن يتفاداه؛ لكن، ومن حيث المبدأ، لو كان أولئك البشر كليّي المعرفة، لم يكونو ليرتكبوا تلك الأخطاء التي اقترفوها، وبالتالي لم يكونوا ليجلبوا لأنفسهم التعاسة. لو علم «أوديب» أن «لايوس» كان أباه، لم يكن ليقتله. وهذا ينطبق، إلى حدّ ما، على تراجيديات شكسبير أيضًا. لو علم «عُطيل» أن «ديدمونة» بريئة، لم يكن ذلك التصعيد التراجيدي ليحدث. ولهذا، فإن التراجيديا تتأسس على النقص المحتوم، أو ربما القابل للتجنب، في البشر - نقص الشجاعة، المهارة، الشجاعة الأخلاقية، القدرة على الحياة، على فعل الصواب عند رؤيته، أو مهما يكن. إن رجالًا أفضل - أقدر أخلاقيًّا، أكثر حصافة ذهنيًا، وفوق كل شيء، أشخاصًا أكثر علمًا واطلاعًا، ربما مع توفر قوّة كافية لهم - سيكونون دائمًا قادرين على تفادي ذلك الذي تنبني عليه التراجيديا.

لا ينطبق ذلك على التراجيديا المبكّرة للقرن التاسع عشر، بل لا ينطبق حتى على تراجيديا أواخر القرن الثامن عشر. لو قرأت تراجيديا (شيلر) «اللصوص»، والتي سأعود إليها لاحقًا، ستجد أن «كارل مور»، البطل الشرير، هو رجل ينتقم لنفسه من مجتمعٍ كريه وذلك بأن يغدو قاطع طريق يرتكب عددًا من الجرائم البشعة. وهو يُعاقب على ذلك، في النهاية، لكنك لو سألت «من الملوم؟ هل هو الفريق الذي يمثّله؟ هل قِيمه فاسدةٌ

بالكامل، أو مجنونة بالكامل؟ مَن من الفريقين على حق؟» فإنك لن تحصل على الجواب من هذه التراجيديا، وسيبدو السؤال ذاته سطحيًا وباهتًا بالنسبة لشيلر.

هناك تصادم، ربما كان تصادمًا لا يمكن تفاديه، بين مجموعة من القيم المتناقضة. كانت الأجيال السابقة تفترض أن جميع الأشياء الخيِّرة يمكن توفيقها. لم يعد هذا صحيحًا. ولو قرأت تراجيديا (بوكنر) «موت دانتون»، والتي يتسبب فيها «روبسبير» في النهاية بموت «دانتون» و«دي مولن» أثناء الثورة، وسألت «هل كان روبسبير مخطئًا بفعل ذلك؟»، فسيكون الجواب هو بالنفي؛ إن التراجيديا هي أن «دانتون»، على الرغم من كونه ثوريًا مخلصًا ارتكب عددًا من الأخطاء، لم يستحق الموت، ومع ذلك فإن «روبسبير» كان محقًا تمامًا في قتله. هناك تصادم يحدث هنا بين ما دعاه «هيغل» لاحقًا «الخير مع الخير». لا ينتج ذلك عن خطأ، بل عن نوع من الصراع الذي لا يمكن تفاديه، لعناصر طبيعية مفلوتة تتجول على الأرض، لقِيم لا يمكن توفيقها. ما يهمّ هو أن يكرِّس الناس أنفسهم لتلك القيم بكل ما يملكون. وإذا فعلوا ذلك، أصبحوا أبطالًا مناسبين للتراجيديا. وإذا لم يفعلوا ذلك، فإنهم تافهون، أو برجوازيون، ولا نفع فيهم ولا يستحقون الكتابة عنهم.

إن الشخصية التي هيمنت على القرن التاسع عشر كصورة هي شخصية (بيتهوفن) الشعثاء في عليَته. كان (بيتهوفن) رجلًا

يفعل ما بداخله. كان فقيرًا، جاهلًا، فظًا. سلوكه سيئًا، ويعرف القليل، ولا يظهر مثيرًا جدًا، باستثناء إلهامه الذي يدفعه إلى الأمام. لكنه لم يتنازل، إنه يجلس في عليّته ويؤلف، إنه يبدع وفق ما يمليه النور الذي بداخله، وهذا كل ما على الإنسان فعله؛ هذا ما يجعل من الإنسان بطلًا. حتى لو لم يكن عبقريًا كبيتهوفن، حتى لو كان، مثل بطل عملْ (بلزاك) «التحفة الفنية المجهولة»، مجنونًا، ويغطي ألواح الرسم بالألوان، حتى لا يعود هناك في آخر الأمر شيء قابل للاستيعاب في اللوحة، مجرد فوضى مخيفة لرسم مبهم ومعتوه - حتى هذه الشخصية تستحق ما هو أكثر من الشفقة، فهو رجلُ كرّس نفسه لمبدأ، ورمى بالعالم بعيدًا، وهو يمثّل، بتضحياته، وبطولته، أروع الصفات التي يمكن لانسانٍ أن يمتلكها. وقد قال (غوتييه)، في المقدمة المشهورة لـ«مدموزيل دو موبان» في 1835، مدافعًا عن فكرة الفن للفن، ومخاطبًا النقاد على العموم، والجمهور أيضًا، «لا أيها الحمقى! لا! أيها البلهاء والمعتوهين، لن يغدو الكتاب صحن حساء؛ ليست الرواية زوج أحذية؛ ليست السوناتة حُقنة؛ ليست الدراما سكة حديد... لا، مائتي ألف مرةٍ، لا». إن وجهة نظر (غوتييه) هي أن الدفاع القديم عن الفن (بعيدًا عن مدرسة المنفعة الاجتماعية التي يهاجمها - «سان سيمون»، النفعيين والاشتراكيين)، ذلك التصور بأن الغرض من الفن هو منح المتعة لعدد كبيرٍ من الناس، أو حتى لعدد قليل من النخب

المدربة بعناية، هي فكرة غير صائبة. إن الغرض من الفن هو إنتاج الجمال، وإذا رأى الفنان وحده أن منتجَه جميل، فهذه غايةٍ كافية للحياة.

لا بدّ أن أمرًا حدث ليحول الوعي إلى هذه الدرجة، بعيدًا عن فكرة الحقائق الكونية، والمعايير الكونية للفن، وإن كافة الأنشطة البشرية يُقصد بها الوصول إلى الصواب، وأن معايير الوصول للصواب هي عامة، وقابلة للبرهنة، وأن كافة البشر يمكن لهم الوصول إلى تلك الحقائق عبر إعمال عقولهم - بعيدًا عن كل هذا وباتجاه موقف مختلف تمامًا من الحياة، ومن الفعل. من الواضح أن أمرًا ما حدث. عندما نسأل ما هو، يُقال لنا إن تحولًا كبيرًا حدث باتجاه العاطفية، إنه كان هناك اهتمام مفاجيء بالبدائي والنائي - النائي زمنيًا والنائي مكانيًا - وصار هناك انفجار في التوق للانهائية. ويُشار إلى «العاطفة المستعادة وقت السكينة»[1]؛ ويُشار - حتى وإن كان من غير الواضح ما علاقة ذلك بأي من الأشياء التي ذكرتها للتو - إلى روايات (سكوت)، أغاني (شوبيرت)، (ديلاكروا)، صعود عبادة الدولة، والدعاية الالمانية للاكتفاء الاقتصادي؛ أيضًا إلى صفات فوق بشرية، إعجاب بالعبقرية المتوحشة، بالخارجين على القانون، الأبطال، الإعلاء من شأن الفنون، والتدمير الذاتي.

---

(1) الاقتباس من مقدمة ووردزورث المعروفة.

ما الذي يجمع كل هذه الأمور؟ إذا حاولنا أن نستكشف ذلك، فإننا نواجه رؤية مربكة نوعًا ما. لأقدِّم بعض التعريفات للرومانتيكية والتي جمعتها من بعض أشهر الأشخاص الذين كتبوا عن الفكرة؛ فذلك يوضح مدى صعوبة الموضوع.

يقول (ستاندال): إن الرومانتيكي هو الحديث والمثير، بينما الكلاسيكي هو القديم والممل. ليس هذا الكلام بسيطًا كما قد يبدو: فما يعنيه هو أن الرومانتيكية هي مسألة فهم للقوى التي تحركك في حياتك الخاصة، بمقابل نوع من الهروب إلى أمرٍ تجاوزه الزمن. ومع ذلك، فإن ما يقوله بالفعل، في الكتاب «عن راسين وشكسبير»، هو ما أقررته للتوّ. لكن مُعاصِرَه (غوته) يقول إن الرومانتيكية هي مرض، إنها ضعيفة، مريضة، صيحة الحرب لتيّار من الشعراء المهتاجين والكاثوليكيين المحافظين؛ بينما الكلاسيكية قوية، طازجة، مرحة، سليمة، مثل هوميروس و«أغنية النبلنقز». فيما يرى (نيتشه) أنها ليست مرضًا بل علاجًا، ترياقًا لمرض. ويرى (سيسموندي)، وهو ناقد سويسري ذو مخيلة كبيرة، وإن لم يكن ودودًا تجاه الرومانتيكية، رغم كونه صديقًا لمدام دو ستايل، يقول: إن الرومانتيكية هي اتحاد للحب، الدين، والفروسية. لكن (فردرك فون جينتز)، والذي كان وكيل «ميترنيخ» الرئيس في تلك الفترة، ومعاصر فعلي لسيسموندي، يقول إنها رأس من الرؤوس الثلاثة للهيدرا، حيث يمثّل الاثنان الآخران، الإصلاح والثورة؛ إنها في الحقيقة خطر

يساريّ التوجه، خطر على الدين، خطر على التراث وعلى الماضي وهو ما ينبغي سحقه. ويردد الرومانتيكيون الفرنسيون ذلك، «فرنسا الفتيّة»[1]، قائلين «الرومانتيكية هي الثورة». ثورة ضد ماذا؟ على كل شيء كما يظهر.

يقول (هاينه): إن الرومانتيكية هي زهرة الآلام التي انبثقت من دم المسيح، إعادة إيقاظ لشِعر القرون الوسطى السائر في منامه، قِمم حالمة تطالعك بعيون عميقة الحزن لأطيافٍ ضاحكة. سيضيف الماركسيون إنها كانت في الواقع هروبًا من أهوال الثورة الصناعية، وسيوافق (راسكن) على ذلك، قائلًا إنها تعارضٌ بين الماضي الجميل مع الحاضر المخيف والرتيب؛ هذا تعديل على رؤية (هاينه)، لكنها لا تختلف كثيرًا عنها. إلا أن (تين) يقول: إن الرومانتيكية هي تمرّد برجوازي على الارستقراطية بعد عام 1789؛ الرومانتيكية هي تعبير عن الطاقة والقوة لمحدثي النعمة - العكس تمامًا. إنها التعبير عن الطاقات الدافعة والحيويّة للبرجوازية الجديدة ضد القيم القديمة، الطيبة، والمحافظة للمجتمع والتاريخ. إنها ليست تعبيرًا عن الضعف، ولا اليأس، بل عن التفاؤل الوحشي.

يقول (فردريك شليقل)، الرائد والبشير والنبيّ الأعظم للرومانتيكية، إنه توجد في الإنسان رغبة رهيبة وغير مشبَعة

(1) les jeunes France.

للتحليق نحو اللانهائي، توق محموم لتحطيم الحدود الضيّقة للفرديّة. ويمكن العثور على مشاعر مشابهة لدى (كولرج) وبالتأكيد لدى (شيلي) أيضًا. لكن (فرديناند برونتيير)، قبيل نهاية القرن، يقول إنها أنانية أدبية، تؤكد على الفردية على حساب العالم الأوسع، وهي عكس التسامي الذاتي، بل هي تأكيد صِرف للذات؛ ويوافق (بارون سيليي) على ذلك، ويضيف جنون الذات والبدائية؛ ويردِّد (ايرفنق بابيت) ذلك.

ويتفق أخو (فريدريك شليقل)، (فيلهلم شليقل) مع (مدام دو ستايل) أن الرومانتيكية تأتي من الشعوب الرومانية، أو على الأقل من اللغات الرومانية، إنها تأتي بالفعل من تعديلٍ على الأشعار الريفية للتروبادور؛ لكن (رينان) يرى أصولها سلتية. فيما يرى (قاستون باريس) أنها بريطانية؛ ويقول (سلييي) إنها تأتي من مزيج من أفلاطون و(ديونيسيوس المجهول الأريوباغي). ويقول (جوزف نادلر)، وهو ناقد ألماني واسع المعرفة، إن الرومانتيكية هي حنين أولئك الألمان الذين عاشوا بين الألب ونهر النيمن - حنينهم لألمانيا الوسطى التي انطلقوا منها قديمًا، أحلام يقظة المنفيين والمستعمرِين. ويقول (إيكندروف): إنها نوستالجيا البروتستانتيين للكنيسة الكاثوليكية. فيما يرى (شاتوبريان)، والذي لم يعش بين الألب والنيمن، وبالتالي لم يختبر تلك المشاعر: إنها البهجة السرية والتي لا توصف للروح وهي تلهو مع ذاتها: «إنني أحكي أبد الدهر عن ذاتي». ويقول (جوزف اينارد): إنها إرادة أن تحب شيئًا، موقفًا أو عاطفة تجاه

الآخرين، وليس تجاه الذات، العكس تمامًا من إرادة القوة. ويقول (ميدلتون موراي) إن شكسبير في الأساس كان كاتبًا رومانتيكيًا، ويضيف إن كافة الكتّاب العظام منذ (روسو) كانوا رومانتيكيين. لكن الناقد الماركسي البارز (جورج لوكاش) يقول أنْ ليس هناك كتّاب عظام ورومانتيكيون، ولا حتى (سكوت)، (هوغو) و(ستاندال).

إذا أخذنا في الاعتبار أن هذه الاقتباسات تأتي من رجالٍ، هم بعد كل شيء، كُتاب يستحقون القراءة، ويُعدون كتابًا عميقين ومميزين في جوانب أخرى كثيرة، فمن الواضح أن هناك صعوبة في استشكاف العنصر المشترك بين كل هذه التعميمات. لذلك كان (نورثروب فراي) حكيمًا جدًّا حين حذّر من ذلك. فكل هذه التعريفات المتنافسة لم تُثر، في حدود علمي، اعتراض أحد؛ إنها لم تثر أبدًا ذلك الغضب النقدي والذي كان يمكن أن ينفجر على أي أحد قدّم تعريفات أو تعميمات تُعتبر عابثة وغير ذات صلة في أي مكان في العالم.

والخطوة اللاحقة هي أن نرى ما هي الخصائص التي عَدّها النقاد والكتاب رومانتيكية. وتظهر لنا نتيجة غريبة جدًّا عندما نقوم بذلك. فهناك تفاوت كبير في الأمثلة التي جمعتها لدرجة أن صعوبة الموضوع، الذي كنت مفتقدًا للحكمة حين اخترته، تغدو أكثر حدة.

الرومانتيكية هي البدائي، غير المتعلم، إنها الصبا،

الاحساس الصاخب بالحياة للإنسان الطبيعي، لكنها أيضًا الذبول، الحمّى، المرض، والانحلال، مرض العصر، السيدة الجميلة التي لا ترحم[1]، رقصة الموت، بل الموت ذاته. إنها قبّة (شيلي) الزجاجية المتعددة الألوان، وهي أيضًا إشعاعه الأبيض للأبديّة. إنها الاكتمال المضطرب والمليء بالزخم والغِنى للحياة، Fulle des Lebens [2]، التعدد الذي لا يستنفد، الاضطراب، العنف، الصراع، الفوضى، ولكن أيضًا في الوقت ذاته السلام، التوحد مع «الأنا أكون» العظيمة، التناغم مع الطبيعة، موسيقى الكواكب، التلاشي في الروح الكليَة. إنها الغريب، العجيب، الشاذ، الغامض، الخارق، الخرائب، ضوء القمر، القلاع المسحورة، أبواق الصيد، العفاريت، العمالقة، الكائنات الأسطورية (الغرفين)[3]، المياه الساقطة، الطاحونة القديمة على نهر فلوس[4]، الظلام وقوى الظلام، الأشباح، مصاصو الدماء، الرعب الذي لا يُسمّى، اللاعقلاني، الذي لا يقال. هي أيضًا تمثل المألوف، الإحساس بالتراث الشخصي المتفرد، البهجة في الجوانب المشرقة من الطبيعة اليومية، والمناظر والأصوات المعتادة لأهل الريف الراضين والبسطاء -

---

(1) عنوان قصيدة رومانتيكية شهيرة لجون كيتس.

(2) «الامتلاء بالحياة»، بالألمانية في الأصل.

(3) Griffin.

(4) عنوان رواية إنجليزية لجورج إيليوت.

الحكمة المتعقلة والسعيدة لأبناء الأرض بخدودهم المتورِّدة. إنها العتيق، التاريخي، والكاتدرائيات الغوطية، ضباب التراث، الجذور القديمة والنظام القديم بصفاته التي لا تقبل التحليل، ولاءاته العميقة والتي لا يمكن التعبير عنها، غير المحسوس، غير القابل للتأمل. هي أيضًا السعي وراء الجِدّة، التغيير الثوري، الاهتمام بالحاضر العابر، الرغبة في أن تعيش اللحظة، رفض المعرفة، الماضي والمستقبل، قطعة الموسيقى الريفية للبراءة السعيدة، والبهجة في اللحظات العابرة، الإحساس بالأبديّة. إنها النوستالجيا، حلم اليقظة، والأحلام الساحرة، وهي الكآبة الحلوة والكآبة المرّة، العزلة، معاناة النفي، الإحساس بالاغتراب، التجوّل في الأماكن النائية، خصوصًا في الشرق، في الأزمنة النائية، خصوصًا في القرون الوسطى. لكنها أيضًا تمثل التعاون السعيد في جهود مشتركة وخلّاقة، الإحساس بالانتماء لكنيسة، طبقة، حزب، تقليد، تراتبية متناظرة عظيمة وكليَة، الفرسان والخدم، طبقات الكنيسة، الروابط الاجتماعية العضوية، الاتحاد الغامض، إيمان واحد، أرض واحدة، دم واحد، «الأرض والموتى»[1] كما يقول (باريس)، المجتمع العظيم للموتى والأحياء والذين لم يولدوا بعد. محافظة (سكوت) و(ساوذي) و(وردزوث)، وثورية (شيلي)، (بوكنر) و(ستاندال). هي جمالية القرون الوسطى لشاتوبريان، وهي

(1) Les terre et les morte .

اشمئزاز (ميشليه) من القرون الوسطى. هي عبادة (كارلايل) للسلطة، وكراهية (هوغو) للسلطة. إنها التصوف المتطرف نحو الطبيعة، وهي الجمالية المتطرفة ضد الطبيعة. هي الطاقة، القوة، الإرادة، الحياة، استعراض الذات[1]؛ وهي أيضًا تعذيب الذات، إفناء الذات، الانتحار. إنها البدائي، غير المتطور، قلب الطبيعة، الحقول الخضراء، أجراس الأبقار، الجداول الهامسة، السماء اللانهائية الزرقة. لكنها أيضًا، وبالدرجة نفسها، التأنق، الرغبة في ارتداء الأزياء، المعاطف الحمراء، الباروكة الخضراء، الشعر الأزرق، والتي ارتداها أتباع أناس مثل (جيرار دو نيرفال) في باريس في فترة معينة. هي أيضًا سرطان البحر الذي ربطه (نيرفال) بحبل وتمشّى في شوارع باريس. إنها استعراضية منفلتة، غرابة سلوكية، إنها معركة «أرناني»، وهي الضجر، الحياة المملة. إنها موت «ساردانابلوس»، سواء رسمها (ديلاكروا)، أو كتبها (برليوز) أو (بايرون). إنها اضطراب الامبراطوريات الكبرى، الحروب، القتل، وانهيار العوالم. إنها البطل الرومانتيكي - المتمرد، الرجل الفتاك[2]، الروح الملعونة، «قرصان»، «مانفرد»، «جياور»، «لاراس»، و«قابيل»، كافة أبطال قصائد بايرون الملحمية. إنها «ميلموث»، «جان سبوقار»، كافة المطرودين وأشباه «إسماعيل» كما أنها

(1) Etalage du moi.

(2) L'homme fatale.

المحظيات ذوات القلوب الذهبية والمدانون بقلوب نبيلةٍ والتي ملأت روايات القرن التاسع عشر. إنها الشرب من الجماجم البشرية، إنها (برليوز) الذي قال إنه يريد تسلق بركان فيزوف ليتواصل مع روحٍ قريبة. إنها الابتهاجات الشيطانية، السخرية الشكاكة، الضحك الشيطاني، الأبطال المظلمون، لكنها أيضًا هي رؤى (بليك) للإله وملائكته، المجتمع المسيحي العظيم، النظام الأبدي، وهي «السماوات المليئة بالنجوم والتي لا تكاد تعبِّر عن الأبدي واللانهائي في الروح المسيحية». إنها، باختصار، الوحدة والتعدد. الولاء للخاص، في اللوحات التي تصور الطبيعة مثلًا، وهي أيضًا الغموض المغوي للتخوم. إنها الجمال والقبح. إنها الفن من أجل الفن، وهي الفن كأداة للخلاص الاجتماعي. إنها القوة والضعف، الفردية والجماعية، النقاء والفساد، الثورة والمحافظة، الحرب والسلام، حب الحياة وحب الموت.

لعله ليس مستغربًا كثيرًا أنه، بإزاء مثل هذا، شعر (ايه. أو. لوفجوي)، والذي هو دون شك الباحث الأكثر دقة وتمحيصًا وأحد أفضل من تناولوا تاريخ الأفكار خلال القرنين الماضيين، بما يشبه حالة اليأس. فقد كشف عن كل ما استطاع كشفه من الأفكار الرومانتيكية، ولم يجد فقط أن بعضها يناقض البعض، وأن بعضها لا علاقة له أبدًا بالبعض الآخر، بل ذهب أبعد من ذلك. فأخذ عينتين لما لا يمكن لأحد أن ينكر انتمائها

للرومانتيكية، مثلًا، البدائية وغرابة السلوك - التأنق المدني[1] - وسأل ما المشترك بينها. إن البدائية، والتي ظهرت مع الشعر الإنجليزي وإلى حدّ ما في النثر الإنجليزي بدايات القرن الثامن عشر، تحتفل بالمتوحش النبيل، الحياة البسيطة، الأنماط غير المنتظمة للأفعال التلقائية، كمقابل للرقيّ الفاسد والشعر السكندري للمجتمع البالغ الرقيّ. إنها مُحاولة للبرهنة على أن هناك قانونًا طبيعيًا يمكن اكتشافه بصورة أفضل في القلب البسيط للبدائي غير الفاسد، أو الطفل الذي لم يجر إفساده. ما الذي، يسأل (لوفجوي) بصورة يمكن فهمها، يجمع ذلك بالمعاطف الحمراء، الشعر الأزرق، الباروكات الخضراء، الابسنت[2]، الموت، الانتحار، والغرابة العامة لأتباع (نيرفال) و(غوتييه)؟ وهو يختتم بالإقرار إنه لا يجد هذا المشترك، ويمكن لنا التعاطف معه. ربما يمكن أن يقال، إنه في الحالين، هناك نوع من الاحتجاج، كلاهما تمردًا على حضارة ما، أحدهما قاده ذلك للذهاب إلى جزيرة تشبه جزيرة «روبنسون كروزو»، حيث سيكون على تواصل مع الطبيعة ويحيا بين البشر البسطاء وغير الفاسدين، بينما الآخر باتجاه نوع من التفنن والتأنق العنيف. لكن التمرد لوحده، الإدانة المجرّدة للفساد لا يمكن أن تكون رومانتيكية. فنحن لا ننظر إلى أنبياء التوراة أو (سافونارولا) أو

(1) Dandyism.

(2) Absinth.

حتى الوعاظ الميثوديين باعتبارهم رومانتيكيين. إن ذلك سيكون بعيدًا جدًّا عن الهدف. لذلك فإننا نشعر بنوع من التعاطف مع يأس (لوفجوي).

دعوني اقتبس فقرة كتبها (جورج بوا) تلميذ (لوفجوي)، وتناسب الموضوع:

«بعد تفصيل الرومانتيكية الذي قام به لوفجوي، لا ينبغي أن يكون هناك نقاش إضافي حول ماهية الرومانتيكية. فقد كان هناك عقائد فنية متنوعة، بعضها له علاقة منطقية ببعضها الآخر، بينما بعضها لا يملك أيّ علاقة من هذا النوع، وجميعها دُعيت بالاسم نفسه. لكن هذه الحقيقة لا تعني أنها كانت جميعًا تملك جوهرًا مشتركًا، مثل إنه من غير اللازم لمائة يحملون اسم جون سميث ذاته أن يعني أن لهم الأبوين نفسهما. لعل ذلك أن يكون أكثر الأخطاء شيوعًا وتضليلًا نتيجة للخلط بين الأفكار والكلمات. ويمكن للمرء أن يتحدث لساعات عن ذلك لوحده وربما هذا ما يجب فعله».

وأحب أن اطمئنكم مباشرة بأنني لا أنوي فعل ذلك. لكنني، وفي الوقت ذاته، أعتقد أن كلاهما (لوفجوي) و(بوا)، على الرغم من كونهما باحثين كبارًا، وعلى الرغم من أن مساهمتهما في إضاءة الموضوع كانت كبيرة، إلا أنهما مخطئان في هذا الموضوع. لقد كانت هناك حركة رومانتيكية؛ وكان لها ما هو بمثابة المركز منها؛ وقد أحدثت ثورة عظيمة في الوعي؛ ومن المهم اكتشاف هذا المركز.

يمكن للمرء أن يتخلى عن اللعبة بكاملها. أن يقول، مثل (فاليري)، إن كلمات مثل الرومانتيكية والكلاسيكية، كلمات مثل الإنسانوية والطبيعية، ليست أسماءً يمكن لنا استعمالها أبدًا. «لا يمكن لأحد أن يسكر، أن يروي عطشه، بالملصقات على القوارير». هناك الكثير مما يمكن قوله لصالح وجهة النظر هذه. لكن في الوقت ذاته، ما لم نستخدمْ بعض التعميمات فمن المستحيل تتبع مسار التاريخ البشري. ولهذا، وعلى صعوبة الموضوع، فمن المهم أن نعثر على ما تسبّب في هذه الثورة الهائلة في الوعي البشري والتي حدثت في تلك القرون. هناك أناس، عند مواجهتهم بالأدلة المتناثرة والتي حاولت جمعها، سيتعاطفون ربما مع الراحل السير (آرثر كويلر - كوتش) والذي قال بمرحٍ بريطاني معهود «إن كل الثرثرة (حول الاختلاف بين الكلاسيكية والرومانتيكية) لا ترقى إلى شيء يستحق اهتمام الرجل السويّ».

لا أستطيع أن أنكر أنني لا أشاركه هذه الرؤية. فهي تظهر لي انهزامية إلى حدّ بعيد. ولذلك سأبذل ما في وسعي لشرح ما أرى أن الحركة الرومانتيكية تمثله في العمق. والطريقة الوحيدة المتعقلة والحصيفة لمقاربة الموضوع، على الأقل الطريقة الوحيدة التي وجدتها مفيدة، هي عبر منهج تاريخي بطيء ودقيق؛ من خلال النظر إلى بدايات القرن الثامن عشر والأخذ في الاعتبار ما كان الوضع عليه حينئذ، ثم اعتبار العوامل التي

زعزت الوضع، واحدًا تلو الآخر، وما هي التركيبة أو الالتقاء بين تلك العوامل والتي، بنهاية الجزء الأخير من القرن، أحدثت ما يظهر لي باعتباره التحول الأعظم في الوعي الغربي، وبالتأكيد في زمننا هذا.

الهجوم الأول على التنوير

يحتاج التنوير في أواخر القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر إلى تعريف. هناك ثلاث مقولات، إذا جاز لنا أن نلخّص الأمر بهذه الطريقة، كانت هي الأعمدة الثلاث التي يقف عليها التراث الغربي بأكمله. وهي لا تقتصر على عصر التنوير، إلا أن التنوير قدّم نسخته الخاصة منها، وقام بتحويلها بطريقته الخاصة. إن المبادىء الثلاث هي تقريبًا ما يلي: أولًا، إن كافة الأسئلة الحقيقية يمكن الإجابة عليها، وإذا كان هناك سؤال لا تمكن الإجابة عليه فهو ليس بسؤال. وربما لم نكن نملك الإجابة عليه، لكن أحدًا ما سيفعل. ربما كنا أكثر ضعفًا، أو أكثر غباءً أو أكثر جهلًا من أن نكتشف الإجابة بأنفسنا. وفي هذه الحالة لعل الإجابة تكون معروفة لأشخاص أكثر حكمة منا - للخبراء، لنوعٍ من النخبة. وربما كنا كائنات خطّاءة، ولذلك عاجزون عن الوصول إلى الحقيقة بأنفسنا. وفي هذه الحالة، لن نعرفه في هذا العالم، لكن ربما في العالم الآخر. أو لعله كان معروفًا في زمن ذهبي غابر قبل السقوط ولكن الطوفان تركنا ضعفاء وخطّائين بهذا الشكل. أو لعل الزمن الذهبي ليس في

الماضي، بل في المستقبل، وعندها سنكتشف الحقيقة. إذا لم يكن هنا، فهناك. إذا لم يكن الآن، ففي زمن آخر. لكن من حيث المبدأ، لا بدّ للجواب أن يُعرف، إذا لم يكن من قِبل البشر، فهو سيُعرف من قبل كائن كليّ الاطلاع، الله. وإذا لم يكن الجواب قابلًا لأن يُعرف أبدًا، إذا كان من حيث المبدأ محجوبًا عنا، فلا بدّ أن ثمة خطأ ما في السؤال. إن هذه المقولة يشترك فيها المسيحيون والسكولائيون، التنوير والتقاليد الوضعية للقرن العشرين. إنها في الحقيقة، بمثابة العمود الفقري للتراث الغربي الرسمي، وهو ما هاجمته الرومانتيكية بالتحديد.

المقولة الثانية هي أن كافة هذه الأجوبة هي قابلة لأن تُعرف، ويمكن اكتشافها بوسائل يمكن تعلمها وتعليمها للآخرين؛ إن هناك وسائل يمكن تعلمها وتعليمها وتمكننا من معرفة ما يتألف العالم منه، وما موقعنا منه، وما علاقتنا بالبشر، وما علاقتنا بالأشياء وما هي القيم الحقيقية، بالإضافة إلى الجواب على كل الأسئلة الهامة الأخرى والتي يمكن الإجابة عليها.

والمقولة الثالثة هي أنه ينبغي لكافة الأجوبة أن تكون متسقة مع بعضها البعض، لأنها إذا لم تكن متسقة، فإن النتيجة ستكون هي الفوضى. فمن الواضح أنه لا يمكن لإجابة صحيحة على سؤال ما أن تكون غير متسقة مع إجابة صحيحة على سؤال آخر. إنها حقيقة منطقية أنه لا يمكن لقضية حقيقية أن تتعارض

مع أخرى مثلها. وإذا كانت كافة الأجوبة على كافة الأسئلة يمكن وضعها على صيغة قضايا، وإذا كانت كافة القضايا الصحيحة هي قابلة للاكتشاف من حيث المبدأ، فإنه يلزم عن ذلك أن هناك وصفًا لكونٍ مثالي - يوتوبيا، إن أحببت - تمثل ببساطة ما تصفه كافة الأجوبة الصحيحة على كافة الأسئلة الهامة. وعلى الرغم من أننا قد لا نستطيع الوصول إلى هذه اليوتوبيا، فهي، على كل حال، تحدّد المثال الذي نقيس عليه نقصنا الحالي.

إن هذه المقولات هي الافتراضات المسبقة العامة للتراث الغربي، مسيحيًّا كان أو وثنيًّا، توحيديا كان أو ملحدًا. والتعديل الخاص الذي قدّمه التنوير لهذا التقليد كان من خلال التأكيد أن تلك الأجوبة لا يجري الحصول عليها بكثير من الوسائل التقليدية المعروفة - ولن أتوقف عند ذلك فهي مألوفة. فلا يمكن الحصول على الإجابة من خلال الوحي، لأن حالات الوحي المختلفة لأناس مختلفين تبدو مناقضة لبعضها البعض. ولا يمكن الحصول عليها من خلال التقاليد، لأنه يمكن تبيان كيف للتقاليد أن تكون مضللة وزائفة غالبًا. ولا يمكن الحصول عليها دوغمائيًّا، ولا يمكن الحصول عليها من خلال الاستبطان الذاتي لأناسٍ ذوي طبيعة مميزة، لأنه كان هناك الكثير من المحتالين الذين استغلوا هذا الدور - وهكذا. هناك طريقة واحدة فقط لاكتشاف الأجوبة، وذلك بالإعمال السليم للعقل،

إمّا عن طريق الاستنتاج كما في الرياضيات، أو الاستنباط كما في العلوم الطبيعية. هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكن لنا بها الوصول إلى الأجوبة عمومًا - الأجوبة الصحيحة على الأسئلة الهامة. ليس هناك سبب يمنع هذه الأجوبة، والتي حققت نتائج ظافرة في عالم الفيزياء والكيمياء، أن تنطبق بصورة مماثلة على مجالات أكثر إشكالية كالسياسة، الأخلاق والجمال.

إن النمط العام، الذي أرغب بالتأكيد عليه، هو ذلك التصور عن الحياة، أو الطبيعة[1]، كما لو كانت لغزًا لتركيب الصور[2]. إننا نتمدّد وسط هذه القطع المتناثرة من اللغز. ولا بدّ أن ثمّة طريقة لتجميع هذه القطع مع بعضها البعض. والإنسان كليّ الحكمة، والكائن الكليّ المعرفة، سواء كان إلهًا أو كائنًا أرضيًا كليّ المعرفة - أيًا كانت الطريقة التي تفضل بها تصوره - هو من حيث المبدأ قادر على جمع وتركيب كافة القطع المختلفة في شكلٍ واحد متناسق. وأي أحد يتمكن من فعل ذلك سيعرف ما هو العالم: ما هي الأشياء، ماذا كانت عليه، وما ستكون عليه، وما هي القوانين التي تحكمها، ما هو

(1) عندما يتحدث كتاب القرن السابع والثامن عشر عن «الطبيعة»، فإنه يمكن لنا ترجمة ذلك بسهولة تامة إلى «الحياة». ان كلمة «الطبيعة» كانت كلمة شائعة في القرن الثامن عشر كما هي كلمة «إبداعي» في وقتنا الحاضرن ولها تقريبًا المستوى نفسه من الدقة. (م).

(2) jigsaw puzzle.

الإنسان، ما علاقته بالأشياء، وبالتالي ما الذي يحتاجه، ما الذي يرغب به، وأيضًا كيف يصل إليه. كافة الأسئلة سواء كانت من طبيعة واقعية أو ما ندعوها معيارية - أسئلة من مثل «ما الذي ينبغي عليّ فعله؟» أو «ما الذي يجب عليّ فعله؟» أو «ما الذي سيكون من الصواب أو اللائق أن أفعله؟» - كافة هذه الأسئلة هي قابلة للإجابة من قبل شخص يستطيع تركيب القطع الخاصة بلغز التركيبة. إن الأمر يشبه البحث عن كنز مخفيّ. والصعوبة الوحيدة هي في العثور على الطريق الذي يقود إلى الكنز. وحول ذلك، بالطبع، يختلف المنظِّرون. لكن في القرن الثامن عشر، كان هناك إجماع واسع أن ما حقّقه نيوتن في مجال الفيزياء يمكن أيضًا تطبيقه على مجالات الأخلاق والسياسة.

لقد مثّلت مجالات الأخلاق والسياسة فوضى استثنائية. كان من الواضح تمامًا، في ذلك الحين كما هو الآن، أن الناس لم يعرفوا الأجوبة على تلك الأسئلة. كيف ينبغي لنا أن نحيا؟ هل الجمهوريات أفضل من الملكيات؟ هل من الصواب السعي وراء المتعة، أو أن يقوم المرء بواجباته، أو هل يمكن التوفيق بين تلك التعارضات؟ هل من الصواب أن نغدو زهادًا، أو أن نكون شهوانيين؟ هل من المناسب أن نطيع نخبة من المختصين والذين يعرفون الحقيقة، أم أنه يحق لكل إنسان أن يكون له رأيه الخاص حول ما ينبغي عليه فعله؟ هل ينبغي أخذ رأي الأغلبية

باعتباره بالضرورة الجواب الصحيح للحياة السياسية؟ هل الخير هو أمر نحدس فيه كصفة خارجية، شيء هناك في الخارج، أبديّ، موضوعي، حقيقي لكافة البشر في كافة الظروف في كل مكان، أو أن الخير هو أمر يحدث أن يميل إليه شخص ما في وضع ما فقط؟

كانت هذه الأسئلة، كما هي الآن، ذات طبيعة محيِّرة. وكان من الطبيعي أن يشير الناس إلى نيوتن، والذي وجد الفيزياء في حالة مشابهة كثيرًا، تحوي الكثير من الافتراضات المتضاربة، ومؤسسة على الكثير من الأخطاء الكلاسيكية والسكولائية. وبضربات احترافية قليلة جدًّا، استطاع أن يحول هذا الفوضى الهائلة إلى نظام نسبي. استطاع عبر عدد قليل من القضايا الفيزيو - رياضية أن يستنتج موقع وسرعة كل جزيء في الكون؛ أو إذا لم يتمكن من استنتاجها، فقد وضع بين يدي البشر العتاد اللازم والذي يمكنهم، إذا كرّسوا أنفسهم، من استنتاجها؛ عتاد يستطيع كل إنسان عاقل أن يستخدمه مبدئيًّا بنفسه. وبالفعل، إذا كان من الممكن تأسيس مثل هذا النظام في مجال الفيزياء، فإن المناهج ذاتها ستحقق نتائج رائعة وثابتة بصوة مماثلة في مجالات الأخلاق، السياسة، الاستطيقا، وفي بقية مجالات الرأي البشري التي تعمُّها الفوضى، ويصارع فيها البشر بعضهم البعض، ويقتلون بعضهم البعض، ويدمرون بعضهم البعض، ويهينون بعضهم البعض، كل ذلك باسم المبادىء المتعارضة. بدا ذلك أملًا معقولًا تمامًا، وظهر كمبدأ

إنساني جدير بالاهتمام كثيرًا. وعلى أية حال، كان ذلك هو المبدأ الخاص بالتنوير.

لم يكن التنوير قطعًا، كما يرى البعض أحيانًا، نوعًا من الحركة الموحَدة والتي كان جميع أعضائها يؤمنون بالقناعات ذاتها تقريبًا. فعلى سبيل المثال، كان هناك تفاوت واسع في الآراء حول الطبيعة البشرية. فقد اعتقَد (فونتين) و(سينت ايفرموند)، (فولتير) و(لاميتيري) أن الإنسان غيور، حسود، شرير، فاسد وضعيف بصورة يائسة؛ ولذلك فهو يحتاج إلى أكثر أنواع الانضباط صرامة ليبقى متوازنًا. إنه يحتاج إلى انضباط صارم ليتمكن من التكيف مع الحياة أساسًا. بينما لم يحمل آخرين رؤية سوداوية مثل هذه، واعتقدوا أن الإنسان خامة طيّعة في الأساس، طين فخار يستطيع أي معلم متمكّن، أو مشرّع متنوّر، صياغته في قالب لائق وعقلاني. وهناك بالطبع عدد قليل ممن اعتقد أن الإنسان بطبيعته ليس محايدًا ولا شريرًا، بل خيّرًا، وجرى إفساده من خلال المؤسسات التي صنعها بنفسه. وإذا تمكّنا من تغيير أو إصلاح هذه المؤسسات بصورة جذرية، فإن طيبة الإنسان الطبيعية ستفيض، وسيهيمن الحب على وجه الأرض من جديد.

وبالإضافة إلى ما سبق، اعتقد بعض معلمو التنوير بخلود الروح. بينما رأى آخرون أن فكرة الروح هي خرافة فارغة، وأنه لا يوجد مثل هذا الكينونة. البعض آمن بالنخبة، بضرورة أن

يحكم أهل الحكمة؛ وأن الغوغاء لن تتعلم أبدًا؛ إن هناك عدم مساواة أصلية ودائمة في القدرات بين البشر، وما لم يجر تدريب أو استدراج البشر ليطيعوا أولئك الذين يملكون المعرفة، نخبة الخبراء - كما هو الحال في التقنيات التي تتطلب أمثال هؤلاء، مثل الإبحار أو الاقتصاد - فإن الحياة على الأرض ستبقى غابة. بينما رأى آخرون أنه في شؤون الأخلاق والسياسة كل إنسان هو خبير نفسه؛ إنه فيما لا يستطيع كل شخص أن يكون رياضيًا جيدًا، إلا أن كل البشر يستطيعون باستفتاء قلوبهم أن يعرفوا الخير من الشر، والصواب من الخطأ؛ وأن السبب الذي منعهم أن يدركوا ذلك حتى الآن هو أنهم جرى التغرير بهم من قبل محتالين أو حمقى في الماضي، من قبل حكام أنانيين، جنود أشرار، قساوسة فاسدين وأعداء آخرين للبشر. لو تمكنا من إزالة أو إلغاء هؤلاء الأشخاص بطريقة ما، فإنه يمكن لجميع البشر أن يجدوا الأجوبة الواضحة، منقوشة بحروف خالدة في قلوبهم، كما كان روسو يَعظ.

وكان هناك اختلافات أخرى أيضًا، لا أحتاج إلى الاستطراد فيها. لكن ما يجمع كل هؤلاء المفكرين هي رؤية الفضيلة باعتبارها تتمثّل، آخر المطاف، في المعرفة؛ إننا إذا عرفنا من نحن، وعرفنا ما نحتاج إليه، وعرفنا كيف نحصل عليه، وكيف نحصل عليه بأفضل الطرق المتاحة لنا، فإننا سنتمكن من أن نحيا حياة سعيدة، فاضلة، عادلة، حرّة وهانئة؛

إن كافة الفضائل تنسجم مع بعضها البعض؛ إنه من المستحيل أن تكون الإجابة على سؤال «هل ينبغي لنا البحث عن العدالة؟» هي «نعم»، وتكون الإجابة على سؤال «هل ينبغي لنا البحث عن الرحمة؟» هي «نعم»، وأن تكون هاتين الإجابتين متعارضتين بطريقة ما. ينبغي للمساواة، الحرية، الإخاء أن تكون متوافقة مع بعضها البعض. كذلك الأمر بالنسبة للعدالة والرحمة. ولو قال شخص إن الحقيقة يمكن أن تجلب التعاسة لأحد، فإنه ينبغي البرهنة على أن هذا الكلام زائف. وإذا كان يمكن إيضاح أن الحرية الكاملة تتعارض مع المساواة الكاملة، فلا بد أن هناك إساءة فهم في هذه المحاجة - وهكذا. كانت هذه هي القناعة التي يحملها كل أولئك الرجال. وعلاوة على ذلك، فقد آمن جميعهم أن هذه المقولات العامة يجري الوصول إليها من خلال مناهج مستقلة هي التي استخدمها علماء الطبيعة لتأسيس الانتصار العظيم للقرن الثامن عشر - وهي العلوم الطبيعية ذاتها.

وقبل أن أنتقل إلى الشكل الخاص الذي اتخذه الهجوم على التنوير، دعوني أوضّح أنه بطبيعة الحال فإن هذه الرؤية اخترقت مجال الفنون بالدرجة نفسها التي اخترقت مجالات العلوم وكذلك الأخلاق. فعلى سبيل المثال، كانت النظرية الجمالية المهيمنة في بداية القرن الثامن عشر هي أنه ينبغي على الإنسان أن يحمل مرآة بإزاء الطبيعة. وهذه الصياغة توحي

بالفجاجة وهي مضلّلة إلى حدّ ما؛ وتظهر زائفة في الحقيقة. إن تحمل مرآة بإزاء الطبيعة يعني مجرد نسخ لما هو موجود بالفعل. لكن ليس هذا ما قصده أولئك المنظّرون بهذه العبارة. فبالطبيعة يعنون الحياة، وبالحياة يقصدون ليس ما يراه المرء، بل المنحى الذي افترضوا أن الحياة تسعى إليه، نماذج مثالية معينة تميل نحوها كافة أشكال الحياة. فبدون شك كان آمرًا ذكيًا ما قام به الرسام (زيوكسيس) في أثينا عندما رسم العنب بواقعية شديدة لدرجة أن الطيور هبطت لتنقرها. كانت مهارة كبيرة من (رافاييل) عندما رسم القطع الذهبية بدقة شديدة لدرجة أن صاحب النزل ظنّها حقيقية وتركه يذهب دون أن يدفع الحساب. لكن هذه الأمثلة ليست أعلى ما تحققه العبقرية الفنية. إن العبقرية الفنية الأرفع تتمثل في تصوير الهدف الداخلي الذي تنحو باتجاهه الطبيعة والبشر بصورة ما، وتجسيد ذلك في لوحة راقية. بمعنى أن هناك نوعًا من الشكل الكوني هو ما يستطيع الفنان أن يجسّده من خلال الصور، كما يستطيع الفيلسوف أو العالم أن يجسده من خلال المقولات.

لنقتبس عبارة نموذجية جدًّا لفونتين، أكثر الأشخاص تمثيلًا للتنوير، ومن عاش حياة حريصة ومتعقلة كثيرًا مكّنته من بلوغ المائة عام. لقد قال: «سيكون أي عمل في السياسة، في الأخلاق، في النقد، وربما في الأدب أيضًا، أكثر جمالًا، مع أخذ كافة الجوانب في الاعتبار، إذا جرى صنعه بواسطة

مهندس». ذلك أن المهندسين هم أشخاص يفهمون الروابط المعقولة بين الأشياء. فأي شخص يفهم الشكل الذي تتخذه الطبيعة - فالطبيعة هي كينونة عاقلة دون شك، وإلا لما تمكّن الإنسان من تصورها أو فهمها من الأساس (هذه هي المحاججة) - سيكون قادرًا دون شك على أن يستخلص، من بين الفوضى والبلبلة الظاهرية، تلك المبأديء الخالدة، تلك الروابط الضرورية، والتي تربط العناصر الأبدية والموضوعية التي يتألف منها العالم. وقد قال (رينيه رابين) في القرن السابع عشر إن شعرية أرسطو ليست سوى «الطبيعة وقد جرى تقليصها إلى منهج، والإدراك السليم وقد جرى تقليصه إلى مبدأ»؛ وكرر (بوب) ذلك في أسطر شهيرة، قائلًا:

تلك القواعد القديمة مكتشفة غير مبتكَرة،

لا تزال طبيعة، لكنها طبيعة ممنهجة.

كانت تلك، بصورة عامة، هي تعاليم القرن الثامن عشر الرسمية، وهي أن تكتشف المنهج من الطبيعة ذاتها. وقد قال (رينولدز)، وهو على الأرجح أكثر منظِّري الجمال تمثيلًا للقرن الثامن عشر، وقطعًا في إنجلترا، إن الرسام يصحِّح الطبيعة من خلال الطبيعة، حالاتها الناقصة من خلال حالاتها الأكثر كمالًا؛ إنه يرى فكرة مجردة للأشكال أكثر كمالًا من كل أصل. ذلك هو الجمال المثالي المشهور والذي من خلاله، كما يقول،

حقّق (فيدياس) شهرته الخالدة. ولذلك ينبغي علينا أن نفهم ما الذي يتألف منه ذلك المثال.

الفكرة هي هذه. هناك أشخاص معينون هم أكثر بروزًا من غيرهم. الإسكندر الأكبر هو شخصية أكثر عظمة من شحاذ أعرج أو أعمى، ولذلك يستحق من الفنان أكثر مما يستحقه الشحاذ، والذي لا يعدو كونه صدفة طبيعية. الطبيعة تتجه نحو الكمال. ونحن نعرف الكمال من خلال إدراك باطني، يخبرنا ما هو الطبيعي وما هو غير الطبيعي، ما هو المثالي وما هو الذي يمثّل انحرافًا عن المثال. ولهذا، يؤكد (رينولدز) بثبات كبير، لو تصادف وكان الإسكندر أقل مكانة، فلا ينبغي علينا أن نصوّره بهذه الطريقة. وما كان على (برنيني) أن يجعل (ديفيد) يعضّ شفته السفلى، لأن ذلك تعبير وضيع، غير لائق بالطبقة الملكية. إذا كان القديس بولس ذا مظهر وضيع، كما يقال لنا، فإن (رفاييل) كان على حق أن لا يرسمه بتلك الصورة. وقد ذكر (بيرو)، الذي كتب قبيل نهاية القرن السابع عشر، أنه من المحزن أن هوميروس سمح لأبطاله أن يحتكوا بألفة مع مربي الخنازير. إنه لا يرغب، كما أفترِض، في إنكار أن أبطال هوميروس، أو الأشخاص الذي استمد منهم شخصياته الأصلية، ربما كانوا على احتكاك بمربي الخنازير كما تصورهم الأشعار، لكن إذا كان ذلك صحيحًا، فإنه لا ينبغي تصويرهم بهذا الشكل. إن مهمة الرسام ليست ببساطة في إعادة إنتاج

واقعية لما هو موجود - إن ذلك ما يفعله الهولنديون غالبًا، وهو ما يملأ العالم بعدد من النسخ لكينونات لا ضرورة لوجودها أصلًا.

إن الغرض من الرسم هو أن ينقل إلى العقل الباحث أو الروح الباحثة ما تسعى الطبيعة أن تكونه. والطبيعة تسعى إلى الجمال والكمال. وكل هؤلاء الأشخاص آمنوا بذلك. ولعل الطبيعة لم تستطع أن تحقّق هذه المُثُل؛ وعلى الأخص، فشل الإنسان بصورة صارخة في تحقيقها. لكن ومن خلال تفحصنا للطبيعة فإننا نلاحظ الخطوط العامة لمسارها. إننا نرى ما تسعى لإنتاجه. إننا نميز الفرق بين شجرة بلوط مشوهة وبين شجرة بلوط مكتملة النمو؛ نعرف، حين نسميها مشوّهة، أنها شجرة بلوط فشلت في أن تحقق غايتها، أو غاية الطبيعة منها. وبالطريقة نفسها هناك مُثل موضوعية للجمال، للجلال، للروعة، للحكمة، يقع على عاتق الكتاب، الفلاسفة، الوعاظ، الرسامين، النحاتين - الموسيقيين أيضًا - أن يقدموها إلينا بصورة ما. هذه هي الفكرة العامة.

وقد تحدث (يوهان يواكيم فينكلمان)، المنظِر الأكثر أصالة في القرن الثامن عشر، والذي استهلّ ذلك التذوق النوستالجي الشغوف بالفن الكلاسيكي، حول «البساطة النبيلة» و«الجلال الهادىء». لماذا البساطة النبيلة؟ لماذا الجلال الهادىء؟ إنه لا يفترض أكثر من أي أحد آخر أن كل القدماء كانوا بسطاء بنبل،

أو هادئي الجلال، لكنه يعتقد أن ذلك كان التصور المثالي لما ينبغي أن يكون عليه الإنسان. ويرى أنك لتكون سيناتورًا رومانيًّا، أو خطيبًا إغريقيًا - أو أيًا كان مما يعتبره كمالًا إنسانيًّا، هو ما كان كل الألمان في زمنه يميلون إلى اعتباره الإنسان الأكثر كمالًا - فإن ذلك يعني أن تكون شخصًا يتجه نحو المُثل الإنسانية الأكثر نبلًا؛ وأن أولئك النّحاتين الذين خلَّدوا تلك الصفات يضعون أمامنا مثالًا لما يمكن أن يصيره الإنسان، وهم بفعل ذلك لا يلهموننا فقط لنحاكي تلك النماذج إنما يكشفون لنا الأهداف الداخلية للطبيعة، يكشفون لنا الواقع. الواقع، الحياة، الطبيعة، المثال - جميع هذه الأشياء هي متطابقة بالنسبة لأولئك المفكرين.

كما تتعاطى الرياضيات مع دوائر كاملة، كذلك ينبغي على النحات والرسام أن يتعاطيا مع نماذج مثالية. إن هذه هي الفكرة العقلانية لمعظم أبحاث الجمال في القرن الثامن عشر. وهو يفسر لماذا كان هناك إهمال نسبي للتاريخ. صحيح أن (فولتير) كان أول شخص توقف عن كتابة التاريخ الفردي للملوك والقادة، القباطنة والمغامرين، وبدأ الاهتمام بأخلاقيات البشر، ملابسهم، عاداتهم، مؤسساتهم القضائية؛ وبالرغم من أن بعض الاهتمام بالتاريخ العام لسلوكيات البشر، بالإضافة إلى الانتصارات الفردية والمعاهدات، قد بدأ في القرن الثامن عشر، إلا أنه ليس هناك شك بأن (بولنغبروك) حين قال إن

التاريخ ليس سوى «تدريس الفلسفة من خلال الأمثلة»، كان يعبّر عن رؤية عامة بصورة كبيرة.

كان اهتمام (فولتير) بالتاريخ هو أن يبين كيف أن البشر كانوا متشابهين عبر معظم العصور، وكيف أن الأسباب ذاتها كانت تحدث النتائج نفسها. كان الغرض من ذلك هو إيضاح ما كنا عليه من الناحية السوسيولوجية: ما هي الغايات التي سعى من أجلها الناس، ما هي الوسائل التي لم تحقق لهم غاياتهم، وما هي الوسائل التي حققت تلك الغايات - وبهذه الطريقة يقوم بتأسيس علم لكيفية العيش بصورة جيدة. والأمر ذاته ينطبق على (هيوم)، والذي تحدث بصورة مشابهة إلى حدّ كبير. فقال إن معظم الناس في معظم الظروف، عندما يخضعون للأسباب ذاتها، يتصرفون بالطريقة نفسها تقريبًا. إن الغرض من التاريخ ليس ببساطة إرضاء للفضول حول ما حدث في الماضي، أو الرغبة باستعادته، فقط لأننا نشعر باهتمام شغوف بما كان عليه أسلافنا، أو لأننا نرغب بطريقة ما أن نربط أنفسنا بالماضي لنرى ماذا كان ذلك الذي نتجنا عنه. لم يكن ذلك كله المصدر الرئيس لاهتمام أولئك الرجال. كان هدفهم الأساس هو ببساطة حشد المعلومات التي يمكن بناء فرضيات عامة على أساسها، مبينة لنا ما ينبغي علينا فعله، وكيف نحيا، وما ينبغي أن نكونه. وهذا أكثر موقف لاتاريخي يمكن أن يُتخذ تجاه التاريخ، وقد كان مميزًا للقرن الثامن عشر، وذلك يشمل

مؤرخين عظام كتبوا، على الرغم من أنفسهم، تواريخ عظيمة، مثل (جيبون)، والذي كانت مُثُله أكثر تواضعًا بكثير من إنجازه الفعلي.

كانت تلك هي الأفكار العامة لعصر التنوير، ومن الواضح أنه، في حالة الفنون، قادت إلى الرسمية، الفخامة، التناظرية، التناسب، الحصافة. كان هناك بالطبع استثناءات لما سبق. لا أقول إن الجميع حملوا القناعات نفسها بالضبط: إن هذا أمر نادر الحدوث في أي زمن. حتى في فرنسا الكلاسيكية كان هناك أنواع كثيرة من الانحرافات: انعزاليون ومصروعون - أشخاص بمزاج هستيري أو نشوان. كان هناك اناس من مثل (فوفينارغ)، والذي اشتكى بمرارة من الخواء المفزع للحياة. كانت هناك (مدام دو لا بوبلينيير)، والتي قالت إنها تتمنى أن ترمي نفسها من النافذة لأنها شعرت أن الحياة بلا معنى ولا هدف. لكن هؤلاء كانو يمثلون أقلية نسبية. فبشكل عام، يمكن القول إن (فولتير) وأصدقاءه، رجال مثل (هلفيتوس)، مثل (فونتين)، هم من مثلوا موقع الأغلبية في ذلك العصر، ومفاده أننا كنا نتقدم، نكتشف، نحطم الأحكام المسبقة القديمة، الخرافات، الجهل والوحشية، وأننا قطعنا شوطًا جيدًا نحو تأسيس نوع من العلم الذي سيجعل الناس سعداء، أحرار، فضلاء وعادلين. إن ذلك هو ما تعرّض للهجوم من قبل من سأنتقل اليهم الآن.

كانت هناك فجوات أحدثها عصر التنوير ذاته في ذلك

الجدار المعتد والأملس إلى حدّ ما. فقد اقترح (مونتيسكو)، على سبيل المثال، وهو ممثل نموذجي لعصر التنوير، أن البشر ليسوا متشابهين في كل مكان، وهذه المقولة، والتي سبق وطرحها العديد من السوفسطائيين الإغريق، لكنها أُهملت في تلك الأثناء، قد أحدثت نوعًا من الشرخ في الصورة العامة، وإن لم يكن عميقًا. إن وجهة نظر (مونتيسكو) كان مفادها أنك لو ولدت فارسيًا وتربيت في ظروف فارسية، فقد لا ترغب بما ترغب فيه لو ولدت وتربيت في باريس؛ إن ما يجعل الناس سعداء لا يكون هو ذاته، إن محاولة إجبار الصينين على الأشياء التي أبهجت الفرنسيين أو إجبار الفرنسيين على الأشياء التي أبهجت الصينين، ستتسبب بالتعاسة لكليهما؛ لذلك، ينبغي للمرء أن يحتاط كثيرًا، عند تغيير القوانين، وعند الإصلاح، وعند العناية بشؤون البشر على وجه العموم، إذا كان رجل دولة، أو سياسيًا، أو حتى في العلاقات الشخصية، في الصداقة، والحياة العائلية، ليأخذ في اعتباره احتياجات الناس الحقيقية، وما هي عملية التطور الملائمة، وما هي الظروف المحددة التي نشأ فيها هؤلاء الاشخاص. وقد أعطى أهمية هائلة للتربة، المناخ والمؤسسات السياسية. بينما أعطى آخرون أهمية لعوامل أخرى، لكن وكيفما نظرت إلى الموضوع، فإن الفكرة الأساسية هي نسبية عامة، بأن ما نجح مع أهالي «برمنغهام» لن ينجح مع أهالي «بخارى».

إن هذه الفكرة، بمعنى ما، تناقض بالطبع المقولة التي تقول إن هناك كينونات معينة موضوعية، موحدة، دائمة، وثابتة، مثلًا أنواع معينة من المباهج التي تبهج كل أحد في كل مكان؛ إن هناك مقولات معينة وحقيقية يمكن لجميع البشر في جميع الأزمنة أن يكتشفوها بأنفسهم، لكنهم فشلوا في ذلك فقط لأنهم أغبى مما يجب أو محاطون بظروف سيئة؛ إن هناك شكلًا فريدًا من الحياة، بمجرد تقديمه إلى الكون، سيكون ثابتًا وأبديًا، ولن يحتاج إلى تغيير، لأنه يمثل الكمال، ويرضي كل الاهتمامات والرغبات الدائمة للبشر. إن أفكار (مونتيسكو) تتعارض مع ذلك، لكن ليس بصورة حادة. فكل ما قاله (مونتيسكو) هو أنه، على الرغم من حقيقة أن كل البشر يسعون إلى الأشياء ذاتها، وهي السعادة، الرضا، الانسجام، العدالة، الحرية - إنه لا ينكر أيًا من ذلك - لكن الظروف المختلفة جعلت من الضروري أن تكون هناك وسائل مختلفة لتحقيق تلك الغايات. وهي ملاحظة معقولة جدًا، ولا تتعارض من حيث المبدأ مع أسس عصر التنوير.

لكن (مونتيسكو) طرح ملاحظة صدمت الناس. قال إنه عندما أشار (مونتيزوما) مخاطبًا (كورتيس) إن الديانة المسيحية هي ملائمة جدًا لإسبانيا، بينما الديانة الأزتيكية قد تكون الأفضل لشعبه، فإن ما قاله ليس بلا معنى. إن هذه الملاحظة، بالطبع، صدمت الطرفين. صدمت الكنيسة الرومانية، وصدمت

الجناح اليساري. وقد صدمت الكنيسة لأسباب واضحة. لكنها أيضًا صدمت الجناح اليساري لأنهم أيضًا كانوا مدركين أنه ولكون ما تقوله الكنيسة زائفًا فإن عكسه بالضرورة صحيح؛ ولكون ما تقوله الديانة الأزتيكية زائفًا فإن عكسه بالضرورة صحيح. لذلك فإن فكرة وجود مقولات تظهر لنا باعتبارها غير حقيقية لكنها قد تناسب ثقافات أخرى، وأنه ينبغي تقدير قيمة الحقائق الدينية ليس وفقًا لمعيار موضوعي بل من خلال وسائل أكثر مرونة أو براغماتية بكثير، بمعنى من خلال السؤال ما إذا كانت تجعل من آمنوا بها سعداء، وتناسب طريقتهم في الحياة، وتطور مُثُلًا معينة بينهم، تلائم النسيج العام لحياتهم وتجاربهم - إن ذلك بدا لكلا الطرفين، للكنيسة الرومانية والماديين الملاحدة، بمثابة خيانة. وعلى أية حال، فهذا هو نوع النقد الذي قدّمه (مونتيسكو) والذي أحدث، كما ذكرت، تعديلًا على الصورة بطريقة ما. لقد عدل المقولة التي تفترض وجود حقائق خالدة، مؤسسات أبدية، قيم أبدية، تناسب كل أحد في كل مكان. فصرت محتاجًا إلى أن تكون أكثر مرونة. أن تقول: حسنًا، ربما ليست أبدية، وليست في كل مكان؛ لكن لأغلب البشر، في معظم الأماكن، مع تعديلات ملائمة لاعتبارات الزمان والمكان. لكنك إن فعلت ذلك فستظل محتفظًا بالأسس التي تنبني عليها رؤى عصر التنوير.

كان هناك اختراق أعمق إلى حد، قام به (هيوم). فقد

جادل (كارل بيكر)، في كتابه المميز والممتع والمثير وشديد الذكاء، «المدينة السماوية لفلاسفة القرن الثامن عشر»، إن (هيوم) نسف الموقف التنويري بكامله عندما أثبت أن الضرورات التي آمن بها هؤلاء الفلاسفة، شبكة العلاقات المنطقية الدقيقة والتي يتألف منها الكون ويمكن للعقل استيعابها والحياة وفقًا لها، هي غير موجودة في الحقيقة؛ ولهذا فإن (هيوم)، زعزع التصور العام عن ذلك النوع من النسيج المتماسك أو التناغم بين الروابط الضرورية.

ولا أتفق مع (بيكر) في هذا الشأن، لكنني لن أدخل في التفاصيل. إن مساهمة (هيوم) الأساسية في هجومه على التنوير - وهو بالطبع لم ينظر لنفسه باعتباره مهاجمًا للتنوير - تتكون من التشكيك في مقولتين. في المحور الأول، شكّك إذا كانت العلاقات السببية هي أمر نلاحظه بالفعل مباشرة، أو أننا نعرف ما إذا كانت موجودة أساسًا. فقد أشار، بعيدًا عن كون الأشياء تتسبب بها أشياء أخرى، فإنها تتلاحق تباعًا بصورة دورية، دون أن تكون مسببة لها بالضرورة. فعوضا عن القول إن المسببات يلزم أن تحدث النتائج، أو أن هذا الأمر يجب أن يتسبب في حدوث ذلك الأمر، أو أن ذلك الوضع لا مناص من أن ينشأ عن ذلك الوضع، فكل ما تحتاج قوله هو: إن هذا الوضع عادة ما يتبع ذلك الوضع؛ عادة، ما نجد هذا الشيء قبل أو أثناء أو بعد ذلك الشي الآخر - وهو أمر لا يغيّر الكثير من زاوية الجوانب العملية.

المقولة الثانية التي شكّك فيها (هيوم) هي أكثر أهمية لأغراضنا هنا. فعندما سأل نفسه كيف له أن يعرف أن هناك عالمًا خارجيًا من الأساس، قال إنه لن يتمكن من استنتاج ذلك منطقيًا: لا توجد طريقة يمكن بها إثبات أن الطاولات موجودة. ليس هناك طريقة للبرهنة على أنني الآن في هذه اللحظة أتناول بيضة، أو أشرب كأسًا من الماء. أستطيع البرهنة في الهندسة. أستطيع البرهنة في الجبر. أستطيع البرهنة في المنطق. أستطيع، كما افترض، أن أبرهن في علم شعارات النبالة أو الشطرنج، أو العلوم الأخرى التي تتبع قواعد مصطنعة، وتقاليد مؤسسة. لكنني لن أستطيع أن أثبت بيقين رياضي وجود أيَ شيء. كل ما أستطيع قوله، هو أنني إذا تجاهلت أي شيء، فإنني سأندم. لو افترضت أنه لا توجد طاولة أمامي، ومشيت واصطدمت بها، فإن ذلك سيتسبب باستيائي على الأرجح. لكن أن أبرهن عليها بالطريقة التي أبرهن بها على المقولات الرياضية، أو أبرهن عليها كما أبرهن على المقولات في المنطق، حيث لا يكون العكس زائفًا فقط بل بلا معنى، هذا ما لا أستطيع القيام به. لذلك فإنني مضطر لقبول العالم كشأن إيماني، مبنيّ على الثقة. والاعتقاد ليس مثل اليقين الاستنتاجي. بل إن الاستنتاج لا ينطبق على الوقائع أصلًا.

ودون الدخول في النتائج الواسعة المترتبة على هذا في التاريخ العام للمنطق والفلسفة، فإنه يمكن لنا أن نرى بوضوح

أن ذلك أضعف الموقف الذي ينظر إلى الكون باعتبارة كليّة عقلانية، كل جزء منه يبدو كما لو كان ضروريًا - لأنه يلزم عن الأجزاء الأخرى فيه - والكل يغدو جميلًا وعقلانيًا من خلال حقيقة أنه ما كان له أن يكون سوى ما هو عليه. إن الاعتقاد القديم بأن ما هو حقيقي فهو حقيقي بالضرورة، وأن الأشياء لا يمكن أن تكون سوى ما هي عليه الآن؛ ولذلك قال سبينوزا (ومن يشاركونه التفكير)، عندما أفهم أن الأشياء هي حتمية، فإنني أقبلها برضى أكبر. ليس هناك إنسان يرغب أن يكون اثنان زائد اثنان تساوي خمسة؛ أي شخص يقول: «اثنان زائد اثنان دائمًا تساوي أربعة، لكن هذه الحقيقة خانقة - ألا يمكن أن تكون هناك حالات عارضة تكون فيها اثنان زائد اثنان تساوي أربعة ونصف أو سبعة عشر؟» أي شخص يرغب في الهروب من سجن جدول الضرب اللعين، لن يُنظر إليه باعتباره عاقلًا تمامًا. إن القضية اثنان زائد اثنان تساوي أربعة، أو القضية إذا كان (أ) أكبر من (ب)، و(ب) أكبر من (ج)، فإن (أ) أكبر من (ج) - إن هذا النوع من القضايا هي قضايا نقبلها باعتبارها جزءًا من آلية التفكير العقلية، جزءًا مما نعنيه بكلمة العقل، بكلمة العقلانية. وإذا كان يمكن تلخيص كل وقائع العالم إلى هذا المستوى فإننا لا ينبغي أن نقاومها. ذلك هو الافتراض الأكبر للتراث العقلاني. إذا كانت كل الأشياء التي تكرهها وتخشاها الآن يمكن تقديمها باعتبارها تنبع من سلاسل منطقية ضرورية من كل

ما هو موجود، فإنك ستقبلها ليس فقط باعتبارها حتمية لكن باعتبارها معقولة، وبالتالي مبهجة، مثلما أن «اثنان زائد اثنان تساوي أربعة» أو أي حقيقة منطقية تتأسس عليها حياتك، وتنبني عليها أفكارك. هذا المبدأ للعقلانية كسره (هيوم) بالتأكيد.

ورغم أن (مونتيسكو) و(هيوم) قاما فعلًا بإحداث تلك الخدوش الواهية في الرؤية العامة لعصر التنوير - أحدهما من خلال إظهار أن ليس كل شي هو ذاته في كل مكان، والآخر عبر التأكيد أنه ليس هناك ضروريات، فقط احتمالات - فإن الاختلافات التي صنعوها ليست كبيرة جدًّا. وبالتأكيد اعتقد (هيوم) أن الكون سيستمر بالمضي مثلما كان من قبل. ومن المؤكد أنه اعتقد أن هناك مسارات فعل عقلانية ومسارات غير عقلانية، وأن البشر يمكن إسعادهم من خلال الوسائل العقلانية. لقد آمن بالعلم، آمن بالعقل، وآمن بالحكم المتوازن، وآمن بكل المقولات المعروفة للقرن الثامن عشر. آمن بالفن بالطريقة ذاتها التي آمن به فيها (رينولدز)، وبالضبط كما آمن (دكتور جونسون) به. ولم تغد التداعيات المنطقية لأفكاره واضحة بالفعل إلّا في نهاية القرن التاسع عشر والقرن العشرين. الهجوم الذي أرغب في مناقشته أتى من زاوية مختلفة تمامًا - من الألمان.

في الحقيقة كان الألمان في القرن السابع والثامن عشر يمثلون منطقة متخلفة نوعًا ما. هم لا يرغبون أن ينظروا إلى

أنفسهم بهذه الطريقة، لكن وصفهم بهذا الشكل لا يجانب الصواب. في القرن السادس عشر، كان الألمان تقدميين وديناميكيين وسخيين في مساهمتهم في الثقافة الأوروبية مثلهم مثل الآخرين. ومن المؤكد أن (دورر) كان رسامًا عظيمًا مثل كل الرسامين الأوروبيين العظام في زمنه. ومن المؤكد أن (لوثر) كان شخصية دينية عظيمة مثل أي شخصية مشابهة في التاريخ الأوروبي. لكنك إن نظرت إلى ألمانيا في القرن السابع عشر، وبداية القرن الثامن عشر، فإنه ولسبب ما، وباستثناء شخصية عظيمة وحيدة هي (ليبنتز)، والذي كان فيلسوفًا عالميًا، فمن الصعب أن تجد بين الألمان في ذلك الزمن أي شخصية ذات تأثير على الفكر أو حتى على الفن في العالم بأي طريقة تذكر، خصوصًا قبيل نهاية القرن السابع عشر.

من الصعب أن نحدّد سبب ذلك. ولكوني لست مؤرخًا محترفًا، فإنني لا أرغب في المغامرة كثيرًا. لكن لسببٍ أو لآخر، فشل الألمان في بناء دولة بالطريقة التي حقّقها الإنجليز أو الفرنسيين أو حتى الهولنديين. فكان الألمان في القرن الثامن عشر، والسابع عشر بالطبع، محكومين من قبل ثلاثمائة أمير وألف ومائتي أمير تابع. كان للإمبراطور اهتمام بإيطاليا وأماكن أخرى، وهو ما منعه، ربما، من بذل الاهتمام الكافي، للأراضي الألمانية؛ وأهم من ذلك، كانت هناك الرجّة العنيفة التي سبّبتها حرب الثلاثين عامًا، والتي خلالها قامت فِرق

أجنبية، تشمل فرقًا فرنسية، بتدمير وقتل قسم كبير من السكان الألمان وطحنوا ما كان يمكن أن تكون نهضة ثقافية في بحر من الدماء. كانت تلك أحداثًا مأساوية لا مثيل لها في التاريخ الأوروبي. لم يقتل مثل هذا العدد من البشر لأي سبب قبل ذلك التاريخ، منذ أيام جنكيز خان، وكانت تلك المصائب مُحطِّمة لألمانيا. لقد حطمت الروح الألمانية لدرجة كبيرة، وهو ما أدى إلى تفتت الثقافة الألمانية إلى أقاليم، وتشتتت في تلك القضاءات المحلية الصغيرة الخانقة. لم يكن هناك باريس، لم يكن هناك مركز، لم تكن هناك حياة، ولم تكن هناك كبرياء، لم يكن هناك إحساس بالازدهار، والديناميكية والنفوذ. وانحرفت الثقافة الألمانية إما باتجاه حذلقة سكولاستية متزمتة من النوع اللوثري - أبحاث دقيقة لكنها جافة إلى حدٍّ ما - أو إلى احتجاج على تلك الأبحاث بالتوجه نحو الحياة الباطنية للروح البشرية. ولا شك أن ذلك كان بتحفيز من قبل اللوثرية ذاتها، ولكن وبشكل خاص كان بسبب نوع من عقدة النقص الوطنية الكبرى، بدأت في ذلك الوقت، بإزاء الدول الغربية التقدمية العظيمة، خصوصًا الفرنسيين، تلك الدولة المتفوقة اللامعة والتي استطاعت أن تحطِّمهم وتجلب لهم المهانة، تلك الدولة والتي هيمنت على العلوم والفنون، وكافة مجالات الحياة الإنسانية، بنوع من العنجهية والنجاح غير المسبوق. لقد زرع ذلك في الألمان إحساسًا بالحزن والمهانة يمكن ملاحظته في

أدب الأناشيد الغنائية المتشكيّة والأدب الشعبي قبيل نهاية القرن السابع عشر، وحتى في الفنون التي تفوّق فيها الألمان - حتى في الموسيقى، والتي مالت باتجاه المحلية، الدينية، الحماسية، الباطنية، وفوق كل ذلك مختلفة أشد الاختلاف عن فنون البلاطات البارزة والإنجازات المدنية الرائعة لموسيقيين مثل(رامو) و(كوبري). وليس هناك شك أنك فيما لو قارنت موسيقيين مثل (باخ) ومعاصريه، و(تيليمان)، بالموسيقيين الفرنسيين من تلك الفترة، فإنه وعلى الرغم من عدم إمكانية مقارنتهم بعبقرية (باخ)، إلا أن المناخ العام والنبرة الموسيقية لعمله، لا أقول إقليمية، لكن مقيدة بحدود الحياة الدينية الباطنية لمدينة «ليبزيغ» (أو أينما كانت إقامته)، وليست معدة لتقدم أعطية للبلاطات الأوروبية البارزة، أو للإعجاب العام من قبل البشر جميعًا، بالطريقة نفسها التي كانت فيها للوحات والمقطوعات الموسيقية للإنجليز، الهولنديين، الفرنسيين والأمم الرائدة في العالم، معدّة لذلك الغرض بصورة واضحة[1].

(1) في أكتوبر/ تشرين الأول 1967 تلقى برلين رسالة من آي بيرز تخالفه الرأي في ملاحظاته حول باخ. في ردّه المؤرخ 30 أكتوبر/ تشرين الأول 1967، كتب برلين: «بالطبع فإن ما كتبته هو عام جدًا، كما يحدث في هذا النوع من المحاضرات، ولن أقول مثله في كتاب مطبوع [. . .] باخ، كما أشرت عن حق، ألف موسيقى للقاعات في فيمار، كوذن وغيرها، وكان مبتهجًا عندما دعاه الملك إلى برلين وأبدى احترامًا كبيرًا للموسيقى الملكية، والتي كتب تلك التنويعات الشهيرة عليها [. . . .] ولا أرى التنويعات على قولدبرج كقطع موسيقى باطنية =

وعلى خلفية هذه الحركة التقوية، والتي تكمن فيها جذور الرومانتيكية في الحقيقة، أصبحت متجذرة في ألمانيا. فالتقوية هي فرع من اللوثرية، تتمثل في دراسة فاحصة للإنجيل واحترام عميق للعلاقة الشخصية بين الإنسان والله. وعليه كان هناك تركيز على الحياة الروحية، كراهية للتعلم، كراهية للطقوس والشكليات، كراهية للفخامة والاحتفالية، وتركيز هائل على العلاقة الفردية للروح المعذبة مع صانعها. (سبنر)، (فرانك)،

= روحانية. كل ذلك صحيح. «إن النقطة التي كنت أحاول طرحها هي أن مجمل مؤلفات باخ هي مكتوبة ضمن مناخ تقوي - إنه كان هناك تقليد من الجوانية الدينية عزل الألمان فيها نفسهم إلى حدٍّ كبير عن المظاهر الدنيوية، التفوق، السعي إلى الشهرة العالمية واللمعان العام لفرنسا وحتى إيطاليا؛ إن باخ ذاته لم يتصرف أبدًا كمن يرى نفسه شخصية عظيمة ومهيمنة في عالم الموسيقى في زمنه، أو أن ينتظر أن تعزف موسيقاه في البلاطات الإيطالية والفرنسية في السنوات اللاحقة، بالطريقة التي كان يفكر فيها راميو بالتأكيد، وإنه لم يكن في باله أنه رائد ومبتكر، محددًا للقوانين لآخرين، كما اعتبر رامو نفسه؛ إنه كان سعيدًا جدًّا فيما لو عزفت أعماله في مدينته أو في بلاطات الأمراء الألمان؛ إن عالمه كان، بكلمات أخرى، محدودًا اجتماعيًّا (وليس عاطفيًّا أو فنيًّا بالطبع)، على عكس الباريسيين مثلًا. تلك سخرية عظيمة للقدر، لأن، كما أشرت محقًّا، ذلك العبقري العملاق، والذي يمكن مقارنته بشكسبير أو دانتي، تجاوز فعلًا زمنه، وكان إشعاعًا أساسيًّا للحضارة الإنسانية بطريقة لا يمكن وصف أولئك الباريسيون بها. وباختصار، فكل ما أردت قوله إن باخ، مثل موسيقيين ألمان آخرين في زمنه، كان متواضع الطموح، وإن ذلك كان أثرًا وسببًا في التحول الجواني والذي أنتج تلك الآثار الروحية الهائلة من داخل بؤس الإقليمية الإلمانية وفقدان الإحساس بأهمية العالم في القرن الثامن عشر». (م).

(زيزندورف)، (أرنولد) - كل هؤلاء المؤسسين للحركة التقوية استطاعوا أن يجلبوا العزاء والخلاص لعدد كبير من البشر المسحوقين اجتماعيًا والتعساء سياسيًا. ما حدث كان نوعًا من التراجع للأعماق. وهو ما يحدث أحيانًا في التاريخ البشري - مع أن المماثلات قد تكون خطرة - إنه عندما ينغلق الطريق الطبيعي للتحقق الإنساني، يتراجع الناس إلى دواخلهم، يغدون منشغلين بذواتهم، ويحاولون أن يخلقوا داخليًا ما حرمهم مصير شرير من تحقيقه خارجيًا. ذلك هو بالتأكيد ما حدث في اليونان القديمة عندما بدأ الإسكندر الأكبر في تدمير الدول - المدن، وشرع الرواقيون والأبيقوريون بالوعظ بأخلاقية جديدة معنية بالخلاص الفردي، والتي اتخذت شكل عدم الاهتمام بالسياسة، والحياة المدنية، وكافة المُثُل العظيمة التي حملها (بيركليس) و(ديموسثين)، أفلاطون وأرسطو، أصبحت تافهة ولا تساوي شيئًا أمام إملاءات الحاجة للخلاص الشخصي والفردي.

إن ذلك نوع شديد الرقيّ من حكاية العنب المُرّ. إذا كنت لا تستطيع الحصول على ما ترغبه من العالم، فإنك تعلم نفسك أن لا ترغب به. إذا لم تستطع الحصول على ما تريده، فإنك تحتاج إلى تدريب نفسك على أن تريد ما تستطيع الحصول عليه. إن ذلك شكل متكرر من أشكال التراجع الروحي للأعماق، إلى نوع من القلعة الداخلية، تحاول حبس نفسك فيها بعيدًا عن كل الشرور المخيفة للعالم. يقوم ملك المقاطعة التي أسكنها - الأمير -

باغتصاب أرضي: لا أعود أرغب بامتلاك أرض. لا يريد الأمراء منحي رتبة: الرتب تافهة وغير ذات أهمية. أطفالي ماتوا بسبب سوء التغذية والمرض: الارتباطات الأرضية، حتى حب الأطفال، لا تساوي شيئًا أمام حب الله. وهكذا. تقوم بالتدريج بإحاطة نفسك بنوع من الجدار الضيق تسعى من خلاله لتقليص مناطق الضعف الظاهرية لديك - تريدُ أن تصبح أقل عرضة للانجراح ما أمكن. تعرضت للكثير من الجراح، لذلك تسعى إلى تقليص نفسك ضمن أضيق دائرة ممكنة، بحيث لا يكون معرضًا منك إلا القليل لمزيد من الجراح.

كان ذلك هو المزاج الذي عمل ضمنه التقويون الألمان. وكانت النتيجة حياة داخلية غنية، والكثير من الأدب المؤثر والمثير لكن الشخصي والعنيف عاطفيًا، كراهية العقل، وفوق كل ذلك، كراهية عنيفة للفرنسيين، للشَّعر المستعار، للجوارب الحريرية، للصالونات، للفساد، للجنرالات، للأباطرة، لكافة الشخصيات العالمية العظيمة والرائعة، والذين هم ببساطة تجسيد للثراء، الشر، والشيطان. إن ذلك يُعدّ ردة فعل طبيعية من قبل أناس ورعين ومهانين، وقد حدث في أماكن أخرى منذ أيامهم. إنه نوع من العداء للثقافة، العداء للعقلانية والكراهية للغرباء - والذي كان الألمان، في تلك الفترة، معرّضون له بشكل خاص. تلك هي الأقليمية التي اعتز وتفاخر بها بعض

المفكرون الألمان في القرن الثامن عشر، والتي حارب ضدها (غوته) و(شيلر) طيلة حياتهم.

هناك اقتباس نموذجي لزيزندورف، زعيم جماعة «هيرنهتر»، وهي نوع من الأخويّة المورافية، والتي كانت بدورها تمثل قسمًا كبيرًا من الجماعة التقوية. لقد قال: «إن كل من أراد فهم الإله بعقله أصبح ملحدًا». إن ذلك ببساطة هو ترديد لكلام (لوثر)، والذي قال إن العقل عاهرة وينبغي تجنبه. وهناك حقيقة اجتماعية تخصّ الألمان وهي مرتبطة بما ذكرنا. إنك لو سألت من كان ألمانيو القرن الثامن عشر، من كان المفكرون الألمان الأكثر تأثيرًا في ألمانيا والذين سمعنا عنهم، فإن هناك حقيقة اجتماعية غريبة عنهم تدعم الفرضية التي أرغب في اقتراحها، ومفادها أن كل الأمر كان نتيجة لإحساس وطني جريح، لمهانة وطنية مؤلمة، وأن ذلك كان الجذر للحركة الرومانتيكية الألمانية. ولو سألت من كان أولئك المفكرين، ستجد أنهم، على عكس الفرنسيين، أتوا من فضاء اجتماعي مختلف كلية.

كان (ليسنق)، و(كانط)، و(هيردر)، و(فيشته)، جميعهم مولودون لأُسَر متواضعة. أما (هيغل)، (شيلنق)، و(شيلر)، و(هولدرلين) فكانو ينتمون لطبقة وسطى فقيرة. بينما كان (غوته) بورجوازيًا غنيًا لكنه لم يحصل على لقب ملائم إلّا متأخرًا. وفقط (كلايست) و(نوفاليس) هم من كان يمكن أن ندعوهم أسيادًا في تلك الفترة. والشخصيات الوحيدة التي تملك

ارتباطات ارستقراطية في تلك الفترة والذين كان لهم علاقة بالأدب الألماني، الحياة الألمانية، الرسم الألماني، وأي نوع من الحضارة الألمانية، على حدّ علمي، كان الإخوان برتبة كونت (كرستيان وفردريك ليوبولد ستولبرج)، والبارون الغامض (كارل فون ايكرتشوسن) - ولا يمكن اعتبارهم شخصيات من الدرجة الأولى، شخصيات من الطراز الاول.

لكن إذا قارنت من جهة أخرى بالفرنسيين في تلك الفترة، ومن بين كافة الراديكاليين، اليساريين، وأكثر الأعداء تطرفًا للأورثوذكوسية، الكنيسة، الملكية، والوضع القائم، كافة أولئك الأشخاص قدموا من عالم مختلف تمامًا. (مونتيسكو) كان بارونًا، (كوندورسيه) كان ماركيزًا، (مابلي) كان قسيسًا، (كونديلاك) كان قسيسًا، (بافون) أصبح كونتًا، وولد (فولني) في ظروف جيدة. (دولامبير) كان ابنًا غير شرعي لأحد النبلاء. ولم يكن (هيلفيتوس) نبيلًا، لكن أباه كان طبيبًا لمدام وكان ميليونيرًا، ومحصل ضرائب زراعية، وتحرك في قاعات القصور. وكان البارون (غريم) والبارون (دولباخ) ألمانيان قدما للعيش في باريس، أحدهما من بوهيميا، والآخر من الراين. كان هناك قادة كنسيون آخرين: القسيس (موريللي) كان سكرتيرًا للسفارة النابولية؛ وكان القسيس (موريللي) والقسيس (رينال) من أصول محترمة. حتى (فولتير) قدم من نبالة صغيرة. وفقط كان (ديدرو) و(روسو) الذين كانوا من العوام، العوام الفعليين.

فديدرو قدم بالفعل من أسرة فقيرة. وكان (روسو) سويسريًا، ولذلك لا يحسب ضمن هذه الفئة. وبالتالي، تحدث أولئك الأشخاص بلغة مختلفة. كانوا معارضين دون شك، لكنهم كانوا معارضين لأناس قدموا من الطبقة التي ينتمون إليها ذاتها. لقد ترددوا على الصالونات، لقد لمعوا، وكانو أشخاصًا مهندمين، وذوي تعليم عال، وكتبو نثرًا رائعًا وامتلكوا رؤية منفتحة وأنيقة للحياة.

كان مجرد وجود هؤلاء يجلب الحنق والإهانة والغضب للألمان. وعندما ذهب (هيردر) إلى باريس بداية 1770، لم يتمكن من لقاء أي من أولئك الرجال. وظهروا له جميعهم سطحيين، متأنقين، شديدي الوعي بذاتهم، جافين، سادة بلا أرواح يرقصون في الصالونات ولا يفهمون الحياة الجوانية للإنسان، فهم إما محجوبون بعقائد سيئة أو بأصولهم الزائفة عن فهم الأغراض الحقيقية لوجود البشر على الأرض والإمكانات الحقيقية، الثرية، والسخية التي حبا الله بها البشر. ذلك أيضًا قاد إلى وجود هوّة بين الألمان والفرنسيين - فمجرد التفكير في أولئك المتبخترين، مجرد التفكير في تلك المعارضة، حتى من قبل الذين يكرهون هم أيضًا الكنيسة الرومانية، والذين يكرهون ملك فرنسا، كانت تملؤهم بالغثيان والقرف، المذلة والشعور بالنقص، وهو ما عمّق الفجوة بين الألمان والفرنسيين والتي لم تكن كافة التبادلات الثقافية والتي تتّبعها الباحثين بين الألمان

والفرنسيين كافية لتجاوزها. ولعل ذلك أحد جذور المعارضة الألمانية للفرنسيين والتي منها انبعثت الرومانتيكية.

هناك رجل واحد، بنظري، سدّد الضربة الأكثر عنفًا لعصر التنوير وبدأ السياق الرومانتيكي بكامله، سياق التمرد على الرؤية التي حاولت وصفها هنا. إنه شخصية هامشية، لكن الشخصيات الهامشية أحيانًا تقود إلى آثار كبيرة. (هتلر أيضًا كان شخصية مهملة خلال فترة من حياته). كان (يوهان جورج هامان) ابنًا لأسرة هامشية جدًّا. كان أباه حارس حمّام في مدينة «كونقزبيرغ»، ونشأ في بروسيا الشرقية، في بيئة تقوية. كان فاشلًا، ولم يستطع الحصول على عمل، كتب القليل من الشعر، والقليل من النقد؛ وكتبه بشكل جيد لكن ليس جيدًا بما يكفي ليحقّق معاشه؛ وكان يرعاه جاره وصديقه، (إيمانويل كانط)، والذي عاش في المدينة ذاتها، وتعارك معه طيلة حياته؛ ثم أرسله بلطيقي غني إلى لندن، لغرض إتمام صفقة تجارية فشل في إتمامها، وبدلًا من ذلك سكر وقامر وغرق بديون كبيرة.

وكنتيجة لتلك الحالات من الإفراط اقترب من الانتحار، لكن حدثت له عند ذلك تجربة دينية، وقرأ العهد القديم، والذي آمن به آبائه وأجداده، وحدث له تحول ديني مفاجىء. لقد أدرك أن قصة اليهود هي قصة كل البشر؛ أنه حين قرأ «سفر راعوث»، أو «سفر أيوب»، أو حين قرأ عن معاناة إبراهيم، كان الله يتحدث مباشرة داخل روحه، ويخبره أن هناك أحداثًا روحية

معينة ذات دلالات أبدية مختلفة تمامًا عن كل ما يظهر على السطح.

في تلك الحالة الدينية الجديدة، عاد إلى «كونقزبرغ»، وبدأ الكتابة. كتب بمجهولية مستخدمًا العديد من الأسماء المستعارة، وبأسلوب من ذلك الحين وحتى اليوم غير قابل للقراءة. وفي الوقت ذاته كان له تأثير عظيم جدًّا وترك أثرًا ملحوظًا على عدد من الكتاب الآخرين، والذين كان لهم بدورهم تأثير على الحياة الأوروبية. كان (هيردر) معجبًا به، وهو من غيّر الكتابة التاريخية، وإلى حدٍّ ما استهل الموقف تجاه الفنون والذي يسيطر حتى الوقت الحاضر. كان له تأثير على (غوته)، والذي رغب في تحرير أعماله، واعتبره من الأرواح الأكثر موهبة وعمقًا في زمنه، وسانده ضد كل المنافسين المحتملين. كان له تأثير على (كيركقارد)، والذي عاش بعد وفاة (هامان)، وقال عنه إنه أحد أكثر الكتّاب الذين عرفهم عمقًا، حتى وإن لم يكن مفهومًا دائمًا، حتى بالنسبة له. وعلى الرغم من ذلك، ومع أنه كتب بصورة مبهمة، فمن الممكن عبر التركيز الحاد (وهو أمر لا أوصي به في الحقيقة) أن نجمع بعض النقاط ذات الدلالة من بين تلك المجازات الملتوية بصورة استثنائية، والأسلوب المزخرف، والاستعارات والأنماط الأخرى من الكتابة المشعرنة بصورة معتمة والتي كتبت بها كتاباته المجتزأة، فلم يكن (هامان) يكمل أي شيء. فالنظرية التي اعتنقها وعبّر عنها كانت تقريبًا كما يلي.

لقد بدأ بهيوم، وقال بالنتيجة إن (هيوم) كان على حق؛ إنك إن سألت نفسك كيف لك أن تعرف الكون، فإنك لا تعرفه بالعقل، بل بالإيمان. وإذا كان (هيوم) قد قال إنك لا تستطيع أكل بيضة، أو شرب كأس من الماء، دون فعل إيماني لا يسنده المنطق، فإنك ذلك أكثر حقيقة لكل تجاربنا الأخرى تقريبًا. كان (هامان) يرغب بالقول، طبعًا، إن إيمانه بالله والخلق تسنده بالضبط الحجج نفسها التي تسند إيمان (هيوم) بخصوص البيضة وكأس الماء.

كان الفرنسيون يتعاملون في المقولات العامة للعلم، لكن تلك المقولات لم تقبض أبدًا على الحقيقة الحيّة، النابضة للحياة. إذا التقيت برجل ورغبت أن تعرفه، فقمت بتطبيق التعميمات المأخوذة من (مونتيسكو) أو (كونديلاك)، فإنها لن تخبرك شيئًا. إن الطريقة الوحيدة لمعرفة البشر هي بأن تتحدث معهم، بالتواصل معهم. إن التواصل يعني التقاءً حقيقيًا بين إنسانين، وعبر مراقبة وجه الإنسان، وعبر مراقبة تفاصيل جسده وإيماءاته، والإصغاء لكلماته، وطرق كثيرة لا تستطيع لاحقًا تحليلها، ستغدو مقتنعًا أن معلومة قد قدمت إليك، وتعرف إلى من كنت تتحدث. يكون الاتصال قد تأسّس.

إن محاولة تحليل هذا الاتصال بمقولات علمية عامة سيفشل بالضرورة. إن القضايا العامة هي سِلال من النوع الخشن جدًّا. إنها مفاهيم وتصانيف فصلت كل ما هو مشترك

بين أشياء كثيرة، المشترك بين كثير من البشر المختلفين، المشترك بين كثير من الأشياء المختلفة، المشترك بين أزمنة مختلفة. ما تركته بالضرورة، لكونها عامة، هو تلك الفرادة، الخصوصية، كل ما هو خاص بذلك الإنسان بالتحديد، أو ذلك الشيء بالتحديد. وهذا فقط هو ما يستحق الاهتمام بحسب (هامان). إذا رغبت في قراءة كتاب، لن تُكون مهتمًا بما يجمع هذا الكتاب بالكثير من الكتب الأخرى. إذا نظرت إلى لوحة، فإنك لن ترغب في معرفة المبادىء التي جرى صنعها من خلالها، وهي مبادىء جرى استخدامها في الآلاف من اللوحات الأخرى في آلاف الأزمنة من قبل آلاف الرسامين. إنك ترغب بأن تنفعل مباشرة، بالنظر لتلك الصورة، بقراءة ذلك الكتاب، بتلك الواقعة المحددة، والتي تصل إليك، عبر النظر إلى تلك اللوحة، قراءة ذلك الكتاب، الحديث إلى ذلك الرجل، والصلاة لذلك الإله.

ومن ذلك وصل إلى استنتاج من طبيعة برجسونية، وهي أن هناك فيضًا من الحياة، وأن أي محاولة لقطع ذلك الفيض على صورة أجزاء ستقتله. إن العلوم تناسب أغراضها تمامًا. إن رغبت أن تعرف كيف تزرع النبات (وحتى هذا لا يحدث دائمًا بصورة صحيحة)؛ إذا رغبت أن تعرف أمرًا عن نوع من المبادىء العامة، عن نوع من الخواص العامة للأجسام بالعموم، سواء كانت فيزيائية أو كيميائية؛ إن رغبت في أن تعرف نوع المناخ

الذي سيساعد في نوع من النمو ترغب بحصوله لها، وهكذا؛ فبدون شك، ستكون العلوم مفيدة جدًّا. لكن ليس هذا ما يبحث عنه الإنسان. إذا سألت نفسك ما الذي يسعى إليه البشر، ما الذي حقًّا يريدونه، فإنك ستجد أن ما يريدونه بالفعل ليس ما افترضه (فولتير). فقد افترض (فولتير) أنهم يريدون السعادة، الرضى، السلام، لكن ذلك ليس صحيحًا. ما يريده البشر هو أن تعمل كافة فعالياتهم بأكثر ما يمكن من الحماس والغِنى. ما يريده البشر هو أن يبدعوا، ما يريده البشر هو أن يصنعوا، وإذا كان هذا الصنع سيقود إلى صراعات، إلى حروب، إلى معارك، فإن ذلك هو جزء من قدر البشر. إن رجلًا يوضع في الحديقة الفولتيرية، مقصقصًا ومجردًا، تكون قد جرت تربيته من قبل بعض الفلاسفة في العلوم والتي اقترحها الأنسيكلوبيديون - إن مثل هذا الرجل سيكون نوعًا من الموت في الحياة.

إن العلوم، إذا جرى تطبيقها على المجتمع الإنساني، ستقود إلى نوع من البيروقراطية المخيفة، بحسب (هامان). لقد كان ضد العلماء البيروقراطيين، الأشخاص الذين يرتبون الأشياء، رجال الدين اللوثريين المرتبين، الربوبيين[1]، وكل من يحاول وضع الأشياء في صناديق، كل من يرغب بإثبات، مثلًا، أن الخلق هو مماثل بالفعل للحصول على معلومات من الطبيعة

(1) Deist.

وإعادة ترتيبها بأشكال مبهجة - بينما كان الخلق، بالنسبة لهامان بالطبع، فعلًا شخصيًا لا يوصف، وغير قابل للتحليل، من خلاله يترك الإنسان أثره على الطبيعة، ويمكّن إرادته من التحليق، ويقول كلمته، وينطق بما في داخله ولا يقبل أن يعترضه أي عائق. ولذلك فإن كل قناعات عصر التنوير بدت له قاتلة لكل ما هو حيّ داخل البشر، وتوفر بديلًا باهتًا عن الطاقات الخلّاقة في الإنسان، ولكل عالم الإحساس الغنيّ، والذي بدونه يستحيل على الإنسان أن يعيش، يتغذى، يشرب، ويبتهج، وأن يلتقي أناسًا آخرين، ويستغرق في ألف فعل وفعل بدونها يذبل البشر ويموتون. لقد بدا له أن عصر التنوير لم يعط أي اهتمام لذلك، إن الإنسان الذي رسمه مفكرو التنوير، إذا لم يكن «الإنسان الاقتصادي»، فهو على أية حال نوع من اللعبة المصطنعة، نوع من النموذج الخالي من الحياة، لا علاقة له بأنواع البشر الذين التقاهم (هامان) ورغب بالتعاطي معهم طيلة حياته.

وقد قال (غوته) ما يشبه ذلك كثيرًا عن (موسى مندلسون). قال إن (مندلسون) يعامل الجمال كما يعامل عالم الحشرات الفراشات. فهو يقبض على المخلوقات المسكينة، ويثبتها بدبابيس، وبينما تذبل ألوانها الفريدة، تتمدد هناك، جثة بلا حياة تحت الدبابيس. هذه هي الأستطيقا! وهذا يمثّل ردة فعل

نموذجية جدًّا من قبل (غوته) الرومانتيكي الشاب في 1770، والواقع تحت تأثير (هامان)، وضد النزوع الفرنسي للتعميم، التصنيف، للتثبيت، والترتيب في ألبومات، للسعي للخروج بنوع من التنظيم العقلاني للتجربة البشرية، مهملة نبض الحياة، الفيض، الفردية، الرغبة في الإبداع، الرغبة، حتى، في الصراع، ذلك العنصر في الكائنات البشرية والذي عنه يصدر تصادم إبداعي في الآراء بين أناس لهم وجهات نظر مختلفة، عوضا عن ذلك التناغم الميت والسلام الذي يبحث عنه الفرنسيون، بحسب (هامان) وأتباعه.

هكذا بدأ (هامان). ودعوني اقتبس مقطعًا نموذجيًا. إن نعيم الروح البشرية، يقول (هامان)، ليست أبدًا ما اعتقده (فولتير)، وهي السعادة. إن نعيم الروح البشرية تتجذر في التحقيق غير المكبوح لطاقاتها. الإنسان مصنوع على صورة الإله، كذلك الجسد هو صورة للروح. إن هذه رؤية مثيرة بالفعل. إن الجسد صورة للروح، لأنك إذا التقيت إنسانًا وسألت «ما هي طبيعته؟»، فإنك تحكم من خلال وجهه. تحكم من خلال جسده، والفكرة التي مفادها أن هناك روحًا وجسدًا يمكن تشريحها، إن هناك روحًا ولحمًا وهما مختلفان، إن الجسد شيء، لكن هناك أمر آخر داخل الإنسان، نوع من الشبح ينبض داخل تلك الآله، وهو يختلف تمامًا عن الإنسان في كليّته، في وحدته، إنها رؤية تشريحية فرنسية نموذجية. «ما هو

هذا العقل الذي نمجِّده كثيرًا، بكونيته، مناعته ضد الخطأ، عنجهيته، وثوقيته، حقائقه الجلية؟ إنه دمية محشوّة منحتها الخرافة الصارخة للاعقلانية صفات ألوهية». وقد قال القسيس (دوبو) في بداية القرن الثامن عشر: «إن ما يحسه ويفكر به رجل ما في أحد اللغات يمكن نقله بذات الفصاحة بأية لغة أخرى». إن هذا يُعدّ جنونًا مطلقًا بالنسبة لهامان. اللغة هي ما نعبر به عن أنفسنا. فليس هناك فكر من جهة ولغة من الجهة الأخرى. اللغة ليست قفازًا نضعه على أفكارنا. عندما نفكر، فإننا نفكر من خلال رموز، من خلال كلمات، ولذلك فإن الترجمة مستحيلة من حيث المبدأ. ومن يفكرون، يفكرون من خلال رموز خاصة، وهذه الرموز هي التي تؤثر في حواس ومخيلة الذين نتحدث إليهم. ويمكن التقريب من خلال لغات أخرى، لكنك إن رغبت حقًّا بالتواصل مع البشر، إذا رغبت حقًّا في فهم تفكيرهم، مشاعرهم وكينونتهم، فإنك تحتاج أن تفهم كل إيماءة، كل فرق بسيط، تحتاج أن تنظر في أعينهم، تحتاج أن تراقب حركة شفاههم، ينبغي أن تصغي لكلماتهم، أن تفهم خطوطهم، عندها تلتقي مباشرة بالمصادر الحقيقية للحياة. كل ما دون ذلك، محاولة ترجمة لغة إنسان إلى لغة أخرى، تصنيف حركاته المتنوعة من خلال وسائل التشريح أو الفراسة، محاولة أن تضعه في صندوق مع الكثير من الأشخاص الآخرين وتقدم كتابًا علميًّا سيضعه في النهاية ضمن فصيلة، فرد من نوع، فإننا

بهذه الطريقة نفقد كل المعرفة، بهذه الطريقة نقتل، بهذه الطريقة نطبق المفاهيم والفئات، سِلال خاوية، نضع فيها لُحمة التجربة الإنسانية النابضة، الفريدة، غير التناظرية، وغير القابلة للتصنيف.

هذه تقريبًا، كانت تعاليم (هامان)؛ وهي التعاليم التي تركها لأتباعه. أن نلغي النزوات والأوهام من الفنون، يقول (هامان)، يشبه أن نتصرف مثل مغتالين يتآمرون ضد الفنون، ضد الحياة والكرامة. الشغف - ذلك هو ما يملكه الفن؛ الشغف، الذي لا يمكن وصفه ولا يمكن تصنيفه. ذلك، كما يقول (هامان)، هو ما أراد (موسى مندلسون)، موسى الاستطيقا - موسى المشرِّع الجمالي - أن يختنه بكل تلك الوصايا الجمالية: لا تقترف هذا، لا تتذوق ذلك. في دولة حرّة، يقول، حيث تصطخب الأوراق من الكتاب السماوي للعبقري شكسبير عبر عواصف الزمن، كيف يجرؤ رجل أن يفعل ذلك؟

يقول (غوته) عن (هامان) : «ليحقق المستحيل فإنه يمدّ يده لكل العناصر». ويلخص رؤية (هامان) بهذه الطريقة: «كل ما يفعله الإنسان.. ينبغي أن ينبع من كل طاقاته متحدة، يجب رفض كل تجزئة».

الآباء الحقيقيون للرومانتيكية

إن هدفي من تقديم شخصية (يوهان جورج هامان) المغمورة هي أنني أعتقد أنه الشخص الأول الذي أعلن الحرب على التنوير، بصورة معلنة، عنيفة وشاملة. إلا أنه لم يكن لوحده تمامًا، حتى أثناء حياته. وسأشرح الآن سبب ذلك.

كان القرن الثامن عشر، كما يعرف الجميع - فقد أصبحت بداهة - عهد الانتصار العظيم للعلم. هذه الانتصارات العظيمة للعلم كانت أكبر أحداث ذلك الزمن؛ وكانت أعمق ثورة في العاطفة الإنسانية هي التي حدثت في ذلك الحين نتيجة لتدمير الأشكال القديمة - نتيجة للهجوم على الدين المؤسسي وعلى التراتبية القروسطية القديمة على حدٍّ سواء من قبل الدولة العلمانية الجديدة.

وفي الوقت ذاته، دون شك، بالغت العقلانية كثيرًا لدرجة أنه، وكما يحدث في مثل هذه الحالات، بحثت العاطفة الإنسانية المقموعة عن مسار في اتجاهات أخرى. فعندما تغدو إلهة الأولمب مروَّضة أكثر من اللزوم، متعقلة وعادية أكثر مما ينبغي، فإن البشر عادة ما يميلون إلى آلهة أكثر غموضًا وأكثر

ظلامًا. هذا ما حدث في القرن الثالث قبل الميلاد في اليونان، وما بدأ في الحدوث في القرن الثامن عشر.

لم يكن هناك شك في أن الدين الرسمي آخذ في التراجع. لنأخذ مثلًا ذلك النوع من الدين المتعقل والذي كان يدعو له أتباع (ليبنتز) في ألمانيا، حيث كان الفيلسوف (وولف)، والذي سيطر على الجامعات الألمانية، يحاول تَوفيقه مع العقل. كان أي أمر لا يمكن توفيقه مع العقل قد غدا غير مقبول، ولذا كان من الضروري لإنقاذ الدين إثبات انسجامه مع العقل. وقد حاول (وولف) فعل ذلك عبر القول إن المعجزات يمكن توفيقها مع التفسير العقلاني للكون، من خلال الافتراض، مثلًا، إنه عندما أوقف «يوشع» الشمس في مدينة الجليل فإنه كان في الحقيقة فيزيائيًا فلكيًا يملك معرفة أعمق من معاصريه، وإن هذه المعرفة الفيزيائية الفلكية العميقة من جانبه كانت معجزة بالفعل. وبالمثل، فعندما حوّل المسيح الماء إلى خمر فهو ببساطة استوعب علم الكيمياء بصورة أعمق بكثير من أي إنسان آخر لم تسعفه العناية الإلهية.

ولكون العقلانية قد هبطت إلى هذا العمق، وأن الدين كان مضطرًا إلى هذا المستوى من التنازلات ليحظى بأي قبول، فلعله من غير المدهش أن يلجأ الناس إلى مكان آخر بحثًا عن الإشباع الأخلاقي والروحي. وربما كانت الفلسفة العلمية الجديدة قادرة على تحقيق السعادة والنظام، إلا أنه ليس ثمة شك في أن

الرغبات اللاعقلانية للبشر، ذلك العالم من النزعات اللاواعية والتي جعلنا القرن العشرين نتآلف معها بحدة، قد بدأت في تحقيق إشباع خاص بها. وربما لهذا السبب، ولدهشة الكثيرين ممن ينظرون إلى القرن الثامن عشر باعتباره عصرًا عقلانيًّا، أنيقًا، شفافًا كالزجاج، وأشبه بمرآة للعقل والجمال الإنساني دون أن تقلقه أي نزعات مظلمة أو عميقة، ربما لذلك، لا نكاد نجد في تاريخ أوروبا كله، عصرًا حوى كل أولئك الأشخاص اللاعقلانيين مثله. ففي هذا القرن، ازدهرت الطوائف الماسونية وطوائف الصليب الوردي. في هذا القرن، خصوصًا في نصفه الثاني، بدأ كثير من المخبولين والجوالين بكافة أنواعهم يمتلكون تأثيرًا. في ذلك الحين ظهر (كاغلييوسترو) في باريس وكوّن علاقات مع الطبقة العليا. وكان ذلك هو الوقت الذي تحدث فيه (ميسمر) عن الأرواح الحيوانية. كان ذلك الزمن هو المفضل لكافة محضري الأرواح، قارئي البخت، وصانعي التعويذات والذين كانت أدويتهم السحرية تستقطب اهتمام بل وإيمان الكثيرين جدًّا من الناس الذين هم في العادة عقلاء وواعون. بالتأكيد كانت تجارب الخرافة التي قام بها ملوك السويد والدانمارك ودوقة ديفونشاير وكاردينال دي روان، ستبدو مفاجئة في القرن السابع عشر، ومجهولة في التاسع عشر. لقد كان ذلك في القرن الثامن عشر حين بدأت في الانتشار.

كان هناك بالطبع مظاهر أكثر احترامًا وإثارة لذلك التوجه

اللاعقلاني ذاته. مثل ما قام به (لافاتر) في زيورخ مثلًا، وهو عالم يذكر بيونغ[1]، حين ابتكر علم فراسة الوجوه[2]. فقد حاول أن يقيس وجوه البشر لغرض الوصول إلى فهم لطبيعتهم النفسية، وهو نابع من الإيمان بوحدة واندماج الجوانب الروحية والمادية للبشر. لكنه في الوقت ذاته، لم يرفض أولئك الروحانيين وأهل الفراسة[3] المشبوهين، كل أولئك المخلِّصين[4] المتجولين، والذين أحيانًا يرتكبون الجرائم وأحيانًا يثيرون الذهول، بينما اعتقل بعضهم لجرائمه وتُرك آخرين يتجولون بحرية في الأجزاء الأقدم والأقل تحضّرًا في ألمانيا على سبيل المثال.

وعلى أية حال، كان ذلك هو المناخ الذي نتحرك فيه، بحيث إنه تحت السطح المتسق والأنيق ظاهريًّا، كانت تتحرك الكثير من القوى المظلمة. كان «هامان» الأكثر شاعرية، والأعمق من الناحية الثيولوجية، والأكثر إثارة للاهتمام كممثل لذلك الاحتجاج العنيف لما يمكن أن نسميه، النوعية مقابل الكمية، ولكلّ التطلعات والرغبات الإنسانية المضادة للعلم. كانت تعاليم (هامان) الأساسية، كما حاولت أن أُبيّن من قبل،

(1) Jung.

(2) Physiognomy.

(3) Phrenology.

(4) Messiah.

مفادها أن الله ليس مهندسًا، ليس رياضيًا، بل شاعر؛ إنه كان من قبيل التجديف أن نلصق به خططنا التافهة، البشرية والمنطقية. وعندما قال له صديقه (كانط) إن علم الفلك قد وصل غايته، وإن علماء الفلك قد عرفوا كل ما يحتاجون معرفته وإن ذلك أمر يبعث على الرضا أن يقفل هذا العلم باعتباره قد وصل إلى مبتغاه، شعر (هامان) بالرغبة في تدميره. كأنه لن يكون هناك مزيد من المعجزات في الكون! كأنه يمكن أن يُنظر إلى أي جهد بشري باعتباره قد تمّ وانتهى! إن مجرد التفكير أن البشر محدودين، وأن هناك مواضيع معينة يمكن معرفة كل شيء عنها، وأن يكون هناك جزء من الطبيعة قابلًا للاستكشاف بصورة كاملة، وأسئلة يمكن الإجابة عليها بصورة نهائية، كل ذلك بدا لهامان صادمًا، وزائفًا، وغبيًّا ببساطة.

هذا هو جوهر تعاليم (هامان). كانت نوعًا من الحيوية الباطنية التي تَستشعر في الطبيعة وفي التاريخ صوت الله. فكرة أن الله يتحدث إلينا من خلال الطبيعة هي معتقد باطني قديم. وقد أضاف (هامان) إليها فكرة أن التاريخ أيضًا يتحدث إلينا، إن كافة الأحداث التاريخية والتي ينظر إليها المؤرخون غير المستنيرين ببساطة باعتبارها أحداثًا اعتباطية هي في الحقيقة وسائل يخاطبنا الله من خلالها. كل حدث من هذه الأحداث يملك دلالة غامضة أو باطنية لا يراها إلّا المبصرون. كان (هامان) من أوائل - سبقه (فيكو) لكن الأخير لم يُقرأ - من

قالوا إن الاساطير ليست مجرد أوصاف كاذبة للعالم، وهي ليست اختراعًا فاسدًا لأشخاص منعدمي الضمير، يسعون لذرّ الرماد في عيون الناس، وليست زخارف لطيفة ابتكرها الشعراء لتزيين سلعتهم. كانت الأساطير وسائل يعبّر بها البشر عن إحساسهم بالغاز الطبيعة التي لا تقال وتفوق الوصف، ولم يكن هناك طريقة أخرى لقولها. فإذا جرى استخدام الكلمات للتعبير، فإنها لم تؤد عملها كما يجب. فالكلمات تجزىء الأشياء أكثر من اللزوم. الكلمات تصنِّف، وهي أكثر عقلانية مما ينبغي. إن محاولة ربط الأشياء في حِزمِ مرتبة بصورة تحليلية جميلة تحطّم وحدة واستمرارية وحيوية المواضيع - أي الحياة والعالم - التي نتأملها. لكن الأساطير تقدم هذه الألغاز عبر صور ورموز فنية استطاعت، دون كلمات، أن تربط الإنسان بأسرار الطبيعة. هذه في المجمل كانت تعاليم (هامان).

والأمر كله كان بالطبع، احتجاجًا كبيرًا على الفرنسيين. وقد تجاوز الأمر ألمانيا. إذ يمكن ملاحظة ظواهر مشابهة في إنجلترا أيضًا، حيث كان الممثل الأكثر فصاحة لهذه الرؤية، وفي وقت لاحق لهامان، الشاعر المتصوف (ويليام بليك). كان أعداء (بليك)، الأشخاص الذين يراهم (بليك) أشرار العالم الحديث بكامله، هما (لوك) و(نيوتن). هؤلاء هم الشياطين الذين قتلوا الروح حين فتتوا الواقع إلى قطع رياضية وتناظرية صغيرة، بينما الواقع هو كلٌّ حيّ لا يمكن تذوقه بهذه الطريقة

الرياضية. كان (بليك) تابعًا نموذجيًا لسويدنبورغ[1]، والذين كانوا مثالًا نموذجيًا للحركات الباطنية التي انتشرت في القرن الثامن عشر وأشرت إليها سابقًا.

ما رغب فيه (بليك)، مثل كل المتصوفة، هو نوع من استعادة السيطرة على الجانب الروحاني والذي تجمّد نتيجة للانحلال البشري والأفعال الفاسدة لقتلة الروح الإنسانية الذين يفتقدون إلى الخيال كالعلماء والرياضيين. ثمة بعض الاقتباسات التي تنقل هذه الفكرة. (بليك) يرى أن القوانين وضعت لتعطيل البشر:

وبكى أطفالهم وبنوا

أضرحة في أماكن مقفرة،

ووضعوا قوانين متعقلة، وسمّوها

شرائع الله الأبدية.

هذا النقد موجّه ضد عقلانيي القرن الثامن عشر وضد فكرة النظام المتناظر المبني على تفكير غير باطني، تجريبي أو منطقي. عندما كتب هذه الأسطر الشهيرة التي يعرفها الجميع:

صدر طير أبو الحناء الأحمر في القفص

ترتجّ له السماوات غاضبة

(1) Swedenborgian.

القفص الذي يحكي عنه هنا هو عصر التنوير، وهو القفص الذي يبدو أن (بليك)، ومن يشاركه الرؤية، اختنقوا داخله طيلة حياتهم في النصف الثاني من القرن الثامن عشر.

يا أطفال المستقبل،

يا من تقرأون هذه الورقة الغاضبة،

اعلموا أنه في وقت سالف،

كان يُنظر إلى الحب! الحب الرقيق! على أنه جريمة.

كان الحب بالنسبة له مطابقًا للفن. وهو يسمي المسيح فنانًا؛ وحوارييه فنانيين أيضًا. «الفن شجرة الحياة.. العلم شجرة الموت». حرِّروا الشرارة - كانت تلك هي الصيحة العظيمة لكل أولئك الذين شعروا بالاختناق تحت وطأة النظام العلمي المرتب الجديد والذي يتجاهل المشاكل العميقة التي تمزّق الروح الإنسانية.

وقد مال الألمان إلى افتراض أنه لم يكن هناك أحد في فرنسا ممن كانوا واعين، أو بدأوا يعون، هذه المشاكل العميقة؛ وافترضوا أن الفرنسيين كانوا كلهم قرودًا جافة، لا تفهم ما الذي يحرك البشر، باعتبارهم أرواحًا، أو ذوي احتياجات روحية. ولم يكن ذلك صحيحًا تمامًا. فحتى لو أخذت، على سبيل المثال، مفكرًا نموذجيًّا لعصر التنوير مثل (ديدرو)، والذي كان هؤلاء الألمان ينظرون إليه باعتباره من بين الممثلين الأكثر

ضررًا للمادية الجديدة، للعلم الجديد وللتدمير الذي حدث لكل ما هو روحاني وديني في الحياة، فإنك ستجد لديه بعض الأفكار التي لا تختلف كثيرًا عن أفكار هؤلاء الألمان الذين وصفتهم. فقد كان (ديدرو) واعيًا تمامًا إلى أن هناك جانبًا لاعقلانيًا للإنسان، وأن هناك أعماقًا لاواعية تتحرك فيها كثير من القوى المظلمة، وكان مدركًا لكون العبقرية البشرية تتغذى من هذه القوى، وأن القوى المستنيرة لا تكفي وحدها لخلق تلك الأعمال الفنية التي كان هو ذاته معجبًا بها. فهو كثيرًا ما يتحدث عن الفن بنبرة حماسية شديدة، ويقول إن ثمة أمر ما في العبقري العظيم، في الفنان العظيم، أمر a je ne sais quoi [1] (وهو تعبير شائع في القرن السابع عشر)، أمر يمكّن الفنان من إبداع هذه الأعمال في خياله بقدرة عظيمة، وبصيرة عميقة ورائعة، وبدرجة من الشجاعة العقلية - والتي تنطوي على مخاطرات عقلية هائلة - ما يجعل هؤلاء العباقرة والفنانين العظام يقتربون من المجرمين العظام. وثمة مقطع لدى (ديدرو) يتأمل فيها تقارب المجرمين مع الفنانين، لأنهم جميعًا يتحدون القوانين، وجميعهم يعشقون القوة والروعة والجلال ويرفضون الحياة العادية، والوجود المدجّن للإنسان المتحضر.

---

(1) أمر يُحسّ ولا يعرف.

كان (ديدرو) من بين أوائل من أشاروا إلى أن هناك نوعين من البشر. هناك النوع المصطنع، والذي ينتمي إلى المجتمع ويتوافق مع أعرافه ويسعى لنيل الرضا؛ وهو النوع العادي للشخص المتصنع والمتأنق الصغير الذي تصوره رسوم القرن الثامن عشر الكاريكاتيرية. إلا أن ثمة داخل هذا الإنسان تقبع غريزة عنيفة، جريئة، مظلمة وإجرامية لإنسان يطمح في الخروج. هذا الإنسان، إذا ما جرى ضبطه بطريقة ملائمة، هو المسؤول عن الاعمال العبقرية الرائعة. فالعبقرية من هذا النوع عصيّة على الترويض، ولا علاقة لها بتلك القوانين والتي قدّمها رجال الكنيسة (باتيو) و(دوبو) باعتبارها الأعراف والقواعد العقلية والتي ينبغي أن تصنع الأعمال الفنية الجيدة وفقًا لها. في فقرة نموذجية من «صالون 1765»، وهو أحد أعمال النقد الفني المبكر والذي اشتهر به (ديدرو)، كتب:

«احذروا من هؤلاء الذين تمتلىء جيوبهم بالظرف - بالفكاهة - والذين يرمونها في كل مناسبة وفي كل مكان. إنهم لا يملكون شيطانًا داخلهم، وهم غير متجهمين أو مكتئبين أو حزانى أو صامتين. وهم لا يرتبكون أبدًا ولا يظهرون حمقى. هؤلاء القبّرات والعصافير المغردة والكناريات يغنون ويزقزقون طيلة النهار، وعند الغروب يضعون رؤوسهم تحت أجنحتهم وينامون!. وعندها فقط تأخذ العبقرية مصباحها وتشعله. ويظهر ذلك الطائر المظلم والمنعزل والبرّي العصيّ

على الترويض، بريشه الكئيب، يفتح حنجرته ويصدح بأغنيته التي تتردد في البساتين، كاسرة هدوء وظلام الليل».

إن هذا التمجيد للعبقرية، كمقابل للموهبة، كمقابل للقواعد، وكمقابل للفضائل المتبجحة للقرن الثامن عشر - التعقل، الحرص، الضبط، التناسب، وبقية القيم المشابهة. أن ذلك يبين أنه، حتى في مدينة باريس الجافة والرهيبة والتي، بحسب الألمان، لم يعش فيها أحد، لم ينظر أحد إلى لون، ولم يعرف أحد اضطرابات الروح البشرية، أو يملك تصورًا عن عذابات تلك الروح، أو ما هو الله، أو ما معنى أن يتحول الإنسان - في هذه المدينة بالتحديد، كان هناك أشخاص مدركون لمعنى تجاوز الذات، وللقوى اللاواعية، ولجوانب كانت دون شك لا تختلف عن تلك التي يعظ بها (هامان).

هنا سنسأل مرة أخرى: ماذا عن (روسو)؟ وهذه نقطة أدركها تمامًا. فمن الحمق إنكار أن تعاليم (روسو) وكلماته، كانت من بين العوامل التي أثرت في الحركة الرومانتيكية. إلا أن دوره، وأنا مضطر لتكرار هذا، كان مبالغًا فيه. فإذا قارنا ما قاله (روسو) فعليًا، بمقابل الطريقة التي قالها فيها - والطريقة والحياة هي التي تهم - سنجد أن ما قاله يمثّل عصارة الفكرة العقلانية. فكل ما قاله «روسو» هو التالي: إننا نعيش في مجتمع فاسد؛ مجتمع منافق وسيئ، يكذب الناس فيه على بعضهم البعض ويقتلون بعضهم البعض ويخادعون بعضهم. ومن

الممكن اكتشاف الحقيقة. وهذه الحقيقة لن تكتشف من خلال وسائل معقدة أو منطق ديكارتي، بل من خلال التأمل في قلوب البشر البسطاء غير الفاسدين، المتوحشون النبلاء، أو الأطفال أو أيًا كان. وإنه بمجرد أن نكتشف هذه الحقيقة، فإنها ستكون حقيقة أبدية، وصالحة لكل البشر في كل مكان وفي كل مناخ وموسم، وإننا إذا ما اكتشفنا هذه الحقيقة فإننا ملزمون بالعيش وفقًا لها. إن ذلك لا يختلف عن ما قاله أنبياء اليهود، أو عن ما قاله كل واعظ مسيحي هاجم التطور الفاسد للمدن الكبرى، والابتعاد عن الله الذي ينتج عن ذلك.

إن تعاليم (روسو) الفعلية لا تختلف كثيرًا عن الفلاسفة الموسوعيين. لقد كان يكرههم شخصيًا، لأنه كان أشبه بدرويش من الصحراء من ناحية الطبع. كان مرتابًا، متوحشًا ومتجهمًا في بعض النواحي، وعصابيًّا بشدّة كما نقول في أيامنا هذه؛ ولذلك لم يكن يملك الكثير من المشترك مع أولئك الناس الذين يتحلقون حول طاولة (هولباخ) غير الموقرة أو في حفلات الاستقبال الأنيقة التي كان يقيمها (فولتير) في مدينة فرنيي. لكن ذلك هو أمر شخصي أو عاطفي إلى حدٍّ ما. فخلاصة ما قاله (روسو) لم يكن مختلفًا كثيرًا عن التعاليم الرسمية التنويرية للقرن الثامن عشر. ما كان مختلفًا هو الأسلوب والطبع. فعندما يبدأ (روسو) في وصف حالاته الذهنية والروحية الخاصة، وعندما يصف المشاعر التي كانت تمزّقه ونوبات الغضب والبهجة العنيفة

التي يمرّ فيها، فإنه يستخدم آنذاك نبرة تختلف كثيرًا عن السائد في القرن الثامن عشر. لكن تلك ليست تعاليم (روسو) التي ورثها اليعاقبة أو تلك التي دخلت بصور عدة في تعاليم القرن التاسع عشر.

هناك مقاطع تمنح (روسو) الأحقية.في أن ينظر إليه كأحد أسلاف الرومانتيكية. منها على سبيل المثال «لم أفكر، لم أتفلسف. . . مخطمًا استسلمت لفوضى هذه الأفكار العظيمة. . كنت أختنق في الكون، أردت القفز إلى اللانهائية. . ومنحت روحي ذاتها لنشوة هائلة». هذه الفقرة لا تشبه كتابة الموسوعيين المتعقلة والرصينة؛ لم يكن ليلتفت إليها (هيلفيتوس) أو (هولباخ) أو (فولتير) أو حتى (ديدرو). كانت رؤية (روسو) هي أنه لا يمكن لأحد أن يحب كما أحب (روسو)، ولا يمكن لأحد أن يكره كما كره، ويعاني كما عانى، ولا يمكن لأحد أن يفهم (روسو) سواه. كان متفردًا ولا يمكن لأحد أن يفهمه، فقط العباقرة يفهمون بعضهم. وهذه فكرة تتعارض مع فكرة كون الحقيقة مُتاحة لكل البشر العقلاء الذين لم يسمحوا لفهمهم أن يتشوش بفعل العواطف الزائدة أو الجهل الزائد. ما يفعله (روسو) هو أنه يعارض ما يُسمّى المنطق البارد والذي يشتكي منه دون توقف، يعارض العقل البارد بالدموع الحارة للمخزي والفرح أو التعاسة أو الحب أو اليأس أو الزهد أو العذاب الروحي أو الرؤى المنتشية، وهذا ما دفع (هامان) لأن يسميه

أفضل السوفسطائيين - لكنه لا يزال منهم. كان (هامان) هو سقراط و(روسو) هو السوفسطائي؛ وكان الأفضل لأنه أظهر علامات للفهم أن الأمور لم تكن على ما يرام في مدينة باريس الأنيقة، العقلانية والواعية.

كان (روسو) سوفسطائيًّا لأن تعاليمه لاتزال تخاطب العقل؛ لاتزال تتجاوب مع فكرة أنه لايزال هناك تنظيم، وحياة إنسانية جيدة وبشر طيبون. إذا ما استطاعوا فقط أن ينزعوا كل الزيف المتراكم عليهم عبر القرون، وأزالوا المجتمع السيىء الذي أفسدهم، فإنهم سيتمكنون من الحياة بصورة جيدة إلى الأبد، وفقًا لتصورات أبدية. وهذا بالتحديد ما أنكره الألمان، وهو بالتحديد ما أخذوه على (روسو) عن حق. كان الاختلاف الوحيد هو أن الفلاسفة الموسوعيين في باريس، رأوا أنه يمكن تحقيق ذلك عبر الإصلاح، بالتدريج، ومن خلال إقناع الحكام بوجهة نظرهم، من خلال الوصول إلى مستبد مستنير بحيث يستطيع تأسيس حياة أفضل على الأرض. بينما آمن (روسو) أنه يجب تدمير البنية الفوقية اللعينة بكاملها ودكّها بالأرض، وأنه ينبغي إحراق المجتمع الإنساني الشرير بكامله، وحينها فقط سينهض طائر فينيق جديد، يقيمه هو وأتباعه. لكن ما أراده (روسو) وما أراده (الموسوعيون) هو الأمر ذاته من حيث المبدأ، حتى لو اختلفوا حول الوسائل الملائمة.

وإذا قارنا هذا الكلام بما كان يقوله الألمان في ذلك

الحين، سنجد أن الموقف الألماني تجاه كل ذلك كان أكثر عنفًا بكثير. هناك مقطع نموذجي لدى الشاعر (لينز)، والذي انتحر. وقد كان شبه معاصر لروسو. يقول:

«الفعل، الفعل هو روح العالم، ليست اللذة، ولا الاستسلام للمشاعر، ولا الاستسلام للتفكير، الفعل فقط؛ فقط بالفعل نصبح على صورة الله، الإله الّذي يخلق دون توقف ويحتفل بأفعاله دون توقف. دون فعل، كل لذة، وكل شعور، وكل معرفة، ليست أكثر من موت مؤجل. لا يجب أن نتوقف عن الكدح حتى نخلق مساحة جديدة، حتى لو كانت تلك المساحة قفرًا وخواءً مخيفًا، وعندها سنقف عند هذا الخواء، كما توقف الله عند خواء ما قبل خلق العالم، وساعتها سيرتفع شيء ما. يا للنعيم، يا للشعور الالهي!».

هذا أمر يختلف تمامًا عن كل الجهود العنيفة والصيحات المنتشية لروسو، ويعكس موقفًا مختلفًا بالكامل. هذا الشغف المفاجئ بالأفعال، هذه الكراهية لأي ترتيب مؤسس، أو رؤية للكون باعتباره يملك بنية يستطيع التبصر الهادئ (أو حتى غير الهادئ) فهمها، تأملها، تصنيفها ووصفها وأخيرًا استخدامها - كل ذلك يتفرد به الألمان.

أما عن أسبابها، فكل ما أستطيعه هو تكرار مقترحاتي السابقة، وهي أن ذلك يعود بشكل كبير إلى الروحانية الحادة للتقويين والذين ينتمي اليهم هؤلاء المفكرون، وإلى الدمار الذي

تعرض له معتقدهم بفعل العلم، تاركًا إياهم بالمزاج التقوي نفسه بعدما أزال يقينياتهم الدينية.

إذا نظرت إلى المسرحيات، من الدرجة الرابعة، الخامسة والسادسة، والتي أنتجتها الحركة التي دُعيت «العاصفة والقلق» في ألمانيا في ستينيات وسبعينيات القرن الثامن عشر، فإنك ستجد نبرة مختلفة عن تلك السائدة في الأدب الأوروبي. لنأخذ (كلينقر) مثلًا، وهو الكاتب المسرحي الذي كتب مسرحية «العاصفة والقلق»، ومنها أخذت الحركة اسمها. في مسرحية له اسمها «التوأمان»، يقوم فيها أحد التوأمين، وهو رومانتيكي ملتهب قوي وذو مخيلة، بقتل أخيه الضعيف وضيّق الأفق والكريه، لأنه لن يدعه يتطور وفقًا لمتطلباته الشيطانية أو الجبارة، كما يقول. في كافة التراجيديات السابقة، كان الافتراض هو أنه في مجتمع آخر لن تكون هناك حاجة لهذه الأحداث الرهيبة. المجتمع سيئ ولهذا ينبغي تحسينه. البشر هم ضحية مجتمعاتهم ولهذا يمكن للمرء أن يتخيل مجتمعًا أفضل، كما فعل (روسو). مجتمع لا يختنق فيه البشر ولا يتقاتلون، ولا يكون فيه الأشرار في القمة والطيبون في القاع، ولا يعذب فيه الآباء أطفالهم، ولا يتم تزويج النساء فيه إلى رجال لا يحبونهم. من الممكن خلق مجتمع أفضل. لكن ذلك لا ينطبق على مسرحية (كلينقر) ولا على مسرحية «يوليوس فون تارنت» التي كتبها (ليسويتز).

لا أرغب في الاستشهاد بمزيد من هذه الأسماء التي تستحق النسيان، لكن بصورة عامة فإن موضوع هذه المسرحيات هو أنه ثمة صراع في العالم غير قابل للحسم، في الطبيعة ذاتها، ونتيجة لذلك لا يستطيع الضعفاء العيش مع الأقوياء ولا الأسود مع الحملان. لا بدّ للأقوياء من مساحة يتنفسون فيها، بينما يلتصق الضعفاء بالجدران؛ إذا عانى الضُعفاء فمن الطبيعي أن يقاوموا ومن الحق أن يقاوموا ومن حق الأقوياء أن يقمعوهم. ولذلك فإن الصراع، والصدام، المأساة والموت - كافة الأمور المرعبة - جميعها من طبيعة الكون. هذه الرؤية هي حتمية وتشاؤمية وليست علمية ومتفائلة؛ وهي ليست حتى روحانية ومتفائلة بأي معنى.

إن هذا الموقف يمتلك وشائج طبيعية مع رؤية (هامان) إلى الله باعتباره أقرب لغير العادي منه إلى العادي، وهو ما يقوله بوضوح: إن العادي لا يفهم حقًا ما يحدث. إن هذه لحظة أصيلة تظهر من خلالها كل عقدة (دوستوفسكي) إلى الوجود. فهي بمعنى ما تمثّل تطبيقًا للمسيحية، لكنه تطبيق جديد، لأنه صادق وعميق الإخلاص. فحسب هذه الرؤية، الله أقرب إلى اللصوص والعاهرات، الخطّائين وجامعي الضرائب، منه إلى (يؤكد هامان) فلاسفة باريس الأنيقين، أو رجال كنائس برلين الذين يحاولون التوفيق بين الدين والعقل، وهو ما يمثّل انحطاطًا

وإهانة لكل ما يكترث له البشر. كان كافة المعلمون العظام والذين تفوقوا في المنجز الإنساني، يقول (هامان)، أناسًا مرضى بصورة ما، كانو مجروحين - «هرقل»، «أجاكس»، «سقراط»، «القديس بول»، «صولون»، أنبياء اليهود، الباخوسيين، الشخصيات الشيطانية - لم يكن أي من هؤلاء رجالًا سليمي الإدراك. هذا في ظني هو لُبّ عقيدة تأكيد الذات العنيفة والتي هي جوهر حركة «العاصفة والقلق» الألمانية.

لكن كل هؤلاء المسرحيين كانوا شخصيات ثانوية إلى حدٍّ ما. وأنا أذكرهم فقط لأبيّن أن (هامان)، والذي يستحق بنظري أن يُنقَذ من ظلمة النسيان، لم يكن لوحده. إن العمل الوحيد الذي يملك قيمة من بين منتجات حركة «العاصفة والقلق» هو «فيرتر» التي كتبها (غوته)، وهي تمثل تعبيرًا نموذجيًّا عن كاتبها. ففيها أيضًا، ليس ثمة من علاج. ليس هناك من طريقة يمكن لفيرتر فيها أن يتجنب الانتحار، لا يمكن لفيرتر، الذي يعشق امرأة متزوجة، ورباط الزواج هو ما هو عليه، ويؤمن به فيرتر والمرأة ذاتها - فإنه ليس هناك طريقة لحل المشكلة. إذا كان حبّ رجل يتصادم مع حب رجل آخر، فإنه أمر يائس ولا يمكن حلّه، ولا بدّ أن ينتهي بصورة سيئة. كانت تلك هي موعظة «فيرتر»، وهو السبب الذي جعل شبانًا كثر في أنحاء ألمانيا ينتحرون بسببها كما يُقال - ليس لأن القرن الثامن عشر أو أن ذلك المجتمع بالتحديد لا يوفّر حلًّا، بل لأنهم يئسوا من

العالم واعتبروه مكانًا لاعقلانيًا، لا يمكن فيه، من حيث المبدأ، العثور على حلٍّ.

كان ذلك هو المناخ الذي ساد في ألمانيا في ستينيات وسبعينيات القرن الثامن عشر. لكن كان هناك شخصان هما في نظري الآباء الحقيقيين للرومانتيكية. وكان كلاهما أكثر أهمية بكثير من جميع من ذكرتهم كأسلاف للرومانتيكية، وعنهما الآن سأتحدث. كلاهما خرج من هذه الحركة، أحدهما متعاطف معها بينما الآخر يعاديها بحدة، لكن كتاباته كانت مؤيدة لمبادئها، وهي مفارقة تحدث أحيانًا. الأول هو (هيردر) والثاني هو (كانط)، وسأتوقف عند كل منهما قليلًا.

لا أرغب في شرح الأفكار العامة والتصورات الجديدة التي طرحها (هيردر)، والتي من خلالها غيّر هذا المفكر الواسع التأثير، فهمنا للتاريخ وللمجتمع مثلًا. فقد ولد (هيردر) أيضًا من خلفية تقوية وكان بروسيًّا، ومثل آخرين، احتج على أمبراطورية فريدريك العظيم المهندمة. كان هذا الطغيان المرتب والمستنير - وكان بالفعل مستنيرًا - الذي يديره مفكرون وموظفون فرنسيون تحت قيادة هذا المستبد الواعي، والحيوي والقوي، هي التي سبّبت الاختناق لهؤلاء الرجال الطيبين بِمَن فيهم (كانط) - إذا تركنا (هيردر) والذي كان بطبيعته محتدًا وغير متوازن المزاج. إن تعاليم (هيردر) التي أريد التركيز عليها هي ثلاث. وهي تعاليم ساهمت بقوة في الحركة الرومانتيكية

وظهرت بصورة طبيعية من المناخ الذي وصفته. الأولى هي فكرة سأسميها التعبيرية؛ الثانية هي فكرة الانتماء، ماذا يعني أن تنتمي لجماعة؛ والثالثة هي أن المُثل - المُثل الحقيقية - هي في الغالب ممتنعة على التوفيق مع بعضها البعض. كل فكرة من هذه الأفكار كان لها تأثير ثوري في زمنها، وهي تستحق أن نتوقف عندها قليلًا لأنها لا تعطى الأهمية التي تستحقها حتى في المقررات الأوليّة لتاريخ الأفكار.

الفكرة الأولى، فكرة التعبيرية، هي ما يلي. يرى (هيردر) أن أحد الوظائف الأساسية للبشر هي التعبير، الكلام، ولذلك فإن كل ما يفعله الإنسان يعبّر عن طبيعته وإذا لم يعبِّر عن طبيعته بالكامل فذلك لأنه يكبح نفسه ويقيدها أو يضع نوعًا من السلاسل على طاقاته. وهذا ما تعلمه عن طريق معلمه (هامان). لقد كان (هيردر) بالفعل تلميذًا مخلصًا لتلك الشخصية الغريبة والذي دعي بـ «ماجوسي الشمال» - ماجوسي بالمعنى الذي ترد فيه في قصة «المجوس الثلاثة».

في علم جمال (أستطيقا) القرن الثامن عشر - وهذا يشمل أستطيقا شخص مثل (ديدرو) كمقابل لجماليات تقليدية مثل التي قدّمها الكاهن (باتيو) - فإنه وفي المجمل، تتحدد قيمة العمل الفني بذاته. فقيمة لوحة معينة هو كونها جميلة. ويمكن النقاش حول ما الذي جعلها جميلة، سواء لأنها تبعث على اللذة، أو لأنها ترضي العقل، أو لكونها تملك علاقة خاصة بموسيقى

الكواكب أو الكون، أو لأنها نسخة لأصل أفلاطوني عظيم، استطاع الفنان ذات الهام أن يصل إليه - كل ذلك يمكن الاختلاف حوله. لكن ما يتفق حوله الجميع هو أن قيمة العمل الفني هو في خواصه التي يملكها، في كونه كما هو - جميلًا، تناظريًا، متناسقًا، أيًا يكن. إن وعاءً فضيًا هو وعاء جميل لأنه وعاء جميل، لأنه يملك خواص الجمال، أيًا كان تعريفنا لها. لاعلاقة لذلك بمن صنعه، ولا علاقة لذلك بالغرض من صنعه. إن موقف الفنان أشبه بموقف البائع الذي يقول: إن حياتي الخاصة لا تعني ذلك الذي يشتري العمل الفني؛ لقد طلبت وعاءً فضيًا وها أنا أقدمه لك. ليس شأنك ما إذا كنت زوجًا طيبا أو ناخبًا جيدًا أو رجلًا لطيفًا أو مؤمنًا بالله. طلبت طاولة وها هي. إذا كانت صلبة وملائمة كما تحتاجها، فلا يوجد لديك ما تتذمر منه؟ لقد طلبت لوحة أو بورتريهًا وإذا كان بورتريهًا جيدًا خذه. أنا موتسارت، أوهايدن، وآمل أن أنتج مقطوعات موسيقية جميلة، وأعني بذلك أن يراها الآخرون جميلة، وبمقابلها سيدفعون لي عمولة جيدة، وربما جعلت اسمي بين الفنانين الخالدين. كانت تلك هي رؤية القرن الثامن عشر، وهي رؤية الكثيرين جدًا من الناس، بل رؤية الأغلبية منذ ذلك الحين.

وليست هذه رؤية الألمان الذين نهتم بالحديث عنهم الآن، فهي ليست رؤية (هامان) وبالتأكيد ليست رؤية (هيردر). فبالنسبة

إلى هؤلاء، العمل الفني هو تعبير لشخص ما، وهو دائمًا صوت يحدثنا. العمل الفني هو صوت شخص يكلم آخرين. سواءً كان إناءً فضيًا أو تأليفًا موسيقيًا، أو قصيدة، أو حتى مجموعة من القوانين - أيًا يكن، فكل منتج بشري هو تعبير عن موقف من الحياة، واعيًا أو غير واع، لصانعه. عندما نتذوق عملًا فنيًا فإننا نكون على تواصل من نوع ما مع الشخص الذي صنعه، وهو يتحدث إلينا، وهذا هو المبدأ. ولهذا، فإن فكرة أن يقول فنان ما «إنني كفنان أقوم بذلك، وكناخب أو كزوج أقوم بهذا»، فكرة أن أقوم بتقسيم نفسي إلى أقسام وأن أقول إنني أقوم بصنع شيء بإحدى يدي وهو لا علاقة له بما تقوم به يدي الأخرى، وإن قناعاتي الشخصية لاعلاقة لها بحديث شخصياتي المسرحية، وإنني ببساطة مجرد بائع، وإن ما يجب تقييمه هو العمل الفني وليس صانعه، وإن سيرة وسيكولوجية وأهداف وكل ما يخصّ الفنان لا علاقة له بالعمل الفني - هذه الفكرة يرفضها (هيردر) وأتباعه بعنف. ولنأخذ الأغاني الفولكلورية كمثال. فإذا شعرت أن أغنية فولكلورية تخاطبك، فإن ذلك يعود لكون من صنعها هم من الشعب الألماني مثلك وقد خاطبوك باعتبارك تنتمي إلى المجتمع ذاته؛ فلأنهم ألمان، استخدموا درجات لحنية معينة وتتابعات صوتية وكلمات محددة، وهي جميعها مترابطة بصورة ما، وتنبع من المحيط الكبير ذاته للكلمات والرموز والتجارب التي ينبع منها الألمان ذاتهم، وهي لهذا تقول أشياء خاصة

لأشخاص محدّدين لا تقولها لغيرهم. فالبرتغاليون لايستطيعون فهم العمق الذي في الأغاني الألمانية كما يستطيعه الشخص الألماني، ولا يستطيع الألماني فهم العمق الذي لأغنية برتغالية. إن حقيقة وجود مثل هذا العمق في هذه الأغاني هي حجة لافتراض أن هذه الأشياء ليست مجرد أشياء كالأشياء الطبيعية والتي لا تخاطب أحدًا؛ إنها أعمال فنية، أي أشياء صنعها الإنسان للتواصل مع بشر آخرين.

هذه هي التعاليم التي تنطوي عليها فكرة الفن باعتباره تعبيرًا وتواصلًا. ومن هنا ينطلق (هيردر) ليطور أطروحته بأكثر الطرق شاعرية وابتكارًا. فهو يقول إن بعض الأشياء يصنعها الأفراد بينما البعض الآخر تصنعه الجماعات. بعض الأشياء تُصنع بوعي بينما البعض الآخر يُصنع دون وعي. إنك إن سألت من الذي صنع الأغاني والرقصات الفولكلورية، ومن الذي صاغ القوانين والأخلاقيات الألمانية، من الذي صنع المؤسسات التي تعيش في كنفها، فإنك لن تتمكن من العثور على جواب؛ إنه يختفي تحت أستار من العصور القديمة واللاشخصية؛ لكنه لايزال من صنع البشر. إن العالم هو من صنع البشر وعالمنا، عالمنا الألماني، قد صنعه ألمان آخرون، ولهذا يظهر لنا بهذه الملمس، بهذه الرائحة واللون والصوت. ومن هنا طوّر (هيردر) فكرته أن كل إنسان يسعى للانتماء إلى جماعة، بل هو ينتمي إلى جماعة، وإذا ما جرى انتزاعه منها فسيشعر بالاغتراب

وفقدان الوطن. فكرة الانتماء إلى وطن، أو الانتزاع من الجذور الطبيعية، بل فكرة الجذور ذاتها، وفكرة الانتماء إلى جماعة، طائفة، حركة، هي من ابتكار (هيردر) إلى حدٍّ كبير. كان هناك ارهاصات لها لدى (فيكو) في عمله الرائع «العلم الجديد» لكن (أكرر) كان ذلك منسيًا، ولربما استطاع (هيردر) الاطلاع عليه في نهاية العقد الثامن من القرن الثامن عشر، لكن يظهر أنه قد طوّر معظم أفكاره قبل ذاك التاريخ الذي يحتمل فيه أنه اطلع على أعمال سلفه الإيطالي العظيم.

كانت قناعة (هيردر) الأساسية هي من هذا القبيل. إن كل شخص يرغب في التعبير عن نفسه يستخدم الكلمات. والكلمات ليست من اختراعه، فهي قد عبرت إليه من خلال تدفق موروث من الصور التراثية. وهذا التدفق ذاته قد تغذّى بواسطة أشخاص آخرين عبّروا عن ذواتهم في الماضي. فلكل شخص الكثير من المشترك، غير الملموس، مع أشخاص آخرين وضعتهم الطبيعة في نوع من المجاورة له، أكثر مما لديه مع الأشخاص البعيدين. ولا يستخدم (هيردر) معيار الدم، ولا معيار العرق. إنه يتحدث عن الأمة، لكن كلمة أمة[1] في القرن الثامن عشر لم تكن تمتلك دلالاتها في القرن التاسع عشر. إنه يتحدث عن اللغة كرابط، وعن التربة كرابط، وأطروحته تقريبًا هي كما يلي:

(1) Nation.

إن ما يجمع البشر الذين ينتمون لجماعة ما، هو مسؤول بشكل مباشر عن كونهم كما هم، أكثر مما يجمعهم بأناس يعيشون في أماكن أخرى. أي إن الطريقة الي ينهض ويجلس بها الألماني، الطريقة التي يرقص بها، طريقته في تشريع القوانين، خطّ يده، طريقته في كتابة الشعر، موسيقاه، طريقة تسريحه لشعره، وطريقته في التفلسف، جميعها تملك بُنية غير محسوسة. جميعها تملك خصوصية هي ما تجعلنا نتعرف عليها باعتبارها الطريقة الألمانية، سواء من خلاله أو من خلال الآخرين، حيث تختلف هذه الأفعال ذاتها لدى الصينين. فالصينيون أيضًا يمشطون شعرهم، ويكتبون الشعر، ولديهم قوانين، ويصطادون ويحصلون على طعامهم بطرق مختلفة ويصنعون ملابسهم. هناك بالطبع أمور مشتركة في الطرق التي يتفاعل بها البشر مع المحفزات الطبيعية. ومع ذلك، فإن هناك بنية خاصة تميّز جماعات بشرية معينة - وليست جنسيات؛ لعلها جماعات أصغر. وبالطبع لم يكن (هيردر) قوميًّا بمعنى أن يؤمن بوجود جوهر غير محسوس يرتبط بالدم أو العرق - فكل ما يعتقده هو أن الجماعات البشرية تنمو بطريقة تشبه النباتات أو الحيوانات، وإنه لهذا السبب فإن المجازات العضوية، نباتية أو طبيعية هي الأكثر ملاءمة لوصف هذا النمو من المجازات الكيميائية أو الرياضية التي يستخدمها مروجو العلوم الفرنسيين في القرن الثامن عشر.

ومن هنا انطلقت بعض النتائج الرومانتيكية، أي النتائج التي أثّرت في الحركة المضادة للعقلانية كما فُهمت في القرن الثامن عشر على الأقل. والنتيجة الأهم لما نحن بصدده هي هذه: أنه إذا كان الأمر كذلك فمن الواضح أن الأشياء لا يمكن أن توصف دون الرجوع إلى أهداف صانعيها. إن قيمة العمل الفني ينبغي تحليلها بالنسبة إلى الأشخاص الذين يخاطبهم العمل، ودوافع المتكلم، والتأثير على الذين تلقوا الكلام، والرابطة التي تتأسس أتوماتيكيًا بين المتكلم والمخاطب. إنه نوع من التواصل، ولأنه هكذا فليس لديه قيمة موضوعية أو قيمة أبدية. فإذا كنت ترغب في فهم عمل فني صنعه قدماء اليونان، فمن غير المفيد أن تضع معايير أبدية يمكن أن يُقاس عليها جمال كل الأعمال الفنية من عدمه. إن فرصتك في فهم حقيقة أعمال اليونانيين الفنية وكتاباتهم، وفهم حقيقة ما عناه أفلاطون وحقيقة ما كان عليه أرسطو، ستكون ضعيفة إلا إذا استطعت أن تفهم ما كان عليه اليونانيون، وماذا أرادوا، وكيف عاشوا. إذا استطعت (كما يقول (هيردر) مكررًا كلام (فيكو) بطريقة عجيبة) عبر فعل هائل الصعوبة، وبأعظم مجهود ممكن للمخيلة، أن تلج إلى مشاعر هؤلاء البشر الشديدي الغرابة، والبعيدين عنك في الزمان والمكان، إذا استطعت عبر هذا المجهود للمخيلة أن تنشئ من جديد داخلك هذا النمط من الحياة الذي عاشه هؤلاء الناس، وكيف كانت قوانينهم ومبادئهم الأخلاقية، وكيف كانت

شوارعهم، وماذا كانت قيمهم، وبكلمات أخرى إذا استطعت أن تعيش ذاتك في نمط حياتهم - وكل ذلك هو من قبيل المتفق عليه الآن لكنه لم يكن كذلك في سبعينيات وثمانينيات القرن الثامن عشر عندما قيل للمرة الاولى. بالنسبة لهيردر، لم يكن سقراط ذلك الحكيم الأبدي كما يصوّره التنوير الفرنسي، الحكيم العقلاني الأبدي، ولم يكن ببساطة ذلك الساخر المحطم لمدعي المعرفة المبتخترين، كما رآه (هامان). كان سقراط أثينيًّا من القرن الخامس، عاش في أثينا القرن الخامس - ليس الرابع، ولا الثاني، ولم يعش في ألمانيا، ولا فرنسا، بل في اليونان في ذلك الحين وفي ذلك الحين فقط. فلكي تفهم الفلسفة اليونانية، تحتاج أن تفهم الفن اليوناني؛ ولتفهم الفن اليوناني تحتاج أن تفهم التاريخ اليوناني، ولكي تفهم التاريخ اليوناني تحتاج أن تفهم الجغرافيا اليونانية، تحتاج أن ترى النباتات التي رآها اليونان، وأن تفهم التربة التي عاشوا فوقها وهكذا.

وكانت تلك بالتالي هي بداية كل التصورات التاريخيانية، والتطورية، فكرة أنك تستطيع أن تفهم البشر الآخرين فقط من خلال بيئتهم التي تختلف كثيرًا عن بيئتك. وهذا هو أصل فكرة الانتماء أيضًا. إن هذه الفكرة جرى توضيحها للمرة الأولى بواسطة (هيردر)، ولهذا السبب كانت فكرة إنسان كوزموبوليتاني، يشعر بالانتماء في باريس كما يشعر به في كوبنهاغن، أو آيسلاندا

أو الهند، تظهر بغيضة له. فالإنسان ينتمي لمكانه، والناس لها جذور، ولا يستطيعون الإبداع إلا من خلال تلك الرموز التي تربّوا عليها، وقد تربّوا ضمن مجتمع مغلق إلى حدٍّ لكنه خاطبهم بصورة فريدة ومفهومة. وأي شخص لم يحالفه الحظ بذلك، أي شخص تربّى دون جذور، في جزيرة صحراوية، لوحده، في المنفى، أو مهاجرًا، فقدراته تضعف، وإمكاناته الإبداعية ستكون أقل تلقائيًا. لم يكن من الممكن لتعاليم كهذه أن يفهمها، دعك من أن يوافق عليها، المفكرون الفرنسيون في القرن الثامن عشر بعقلانيتهم وكونيتهم وموضوعيتهم وكوزموبوليتانياتهم.

وقد انبثق عن هذا التصور، نتيجة صادمة بصورة أكبر، وإن لم يؤكد عليها (هيردر) بصورة خاصة. ومفادها أنه إذا كانت قيمة أي ثقافة، تكمن في ما تسعى إليه هذه الثقافة - فكل ثقافة كما يقول لديها مركز الجاذبية الخاص بها - فإنك تحتاج أن تحدد ما هو هذا المركز كما يسميه، قبل أن تتمكن من فهم ما كان عليه أهلها. فمن غير المفيد أن تحكم على هذه الأشياء من خلال وجهة نظر تنتمي إلى قرن آخر أو ثقافة أخرى. وإذا اضطررت لفعل ذلك فستدرك أن لكل عصر مُثُلًا مختلفة وأن هذه المُثُل كلها كانت مشروعة في زمنها ومكانها ويمكن لنا الإعجاب بها وتذوقها الآن.

ولنتأمل الآن ما يلي : في البداية حاولت تبيان أن أحد الأسس المعرفية لتنوير القرن الثامن عشر، والذي قامت

الرومانتيكية بتدميره، هو أنه يمكن اكتشاف أجوبة صحيحة وموضوعية لكافة الأسئلة التي تؤرق البشر - كيف ينبغي أن نحيا، كيف يجب أن نكون، ما هو الخير وما هو الشرّ، وما هو الصحيح وما هو الخطأ، ما هو الجميل وما هو القبيح، ولماذا ينبغي أن نتصرف على هذا النحو وليس ذاك - وإن الأجوبة على هذه الأسئلة يمكن الوصول إليها عبر منهجٍ خاص يقترحه المفكر المعني، وإن كافة هذه الأجوبة يمكن عرضها على شكل قضايا منطقية، وكافة هذه القضايا، إذا كانت صحيحة، فستكون متوائمة مع بعضها البعض - وربما أكثر من متوائمة، لعلها تكون لازمة عن بعضها البعض. وإذا ما أخذنا هذه القضايا مع بعضها فإننا سنصل إلى الوضع المثالي والكامل، وهو ما نطمح جميعنا، لسبب أو لآخر، في تحقيقه، سواء كان ذلك عمليًا أو ممكنًا أو لم يكن.

لكن لنفترض أن (هيردر) كان على حق. لنفترض أن يونانيي القرن الخامس كانوا يطمحون إلى مثال يختلف كثيرًا عن البابليين، وإن رؤية المصريين للحياة، لأنهم عاشوا في مصر التي كان لها جغرافيا مختلفة ومناخ مختلف وهكذا، ولكونهم يتحدرون من أسلاف لهم أيديولوجية مختلفة تمامًا عن تلك التي تخصّ اليونان - إن ما أراده المصريون كان مختلفًا عن ما أراده اليونان، لكن كلاهما مشروع ومثمر بصورة متساوية - وقد كان (هيردر) من أولئك المفكرين القلة في العالم والذين يشغفون

بالإعجاب بالأشياء كما هي، ولا يدينونها لأنها ليست شيئًا آخر. كان كل شيء مبهجًا لهيردر. تبهجه بابل كما تبهجه آشور، وتسعده الهند ومصر. ويعجبه اليونانيين وتعجبه القرون الوسطى، وكذلك القرن الثامن عشر، ويعجبه كل شي تقريبًا فيما عدا البيئة المباشرة لزمنه ومكانه. وإذا كان هناك شيء يكرهه (هيردر) فهو أن تقوم ثقافة بمحو ثقافة أخرى. فهو لا يحب يوليوس قيصر لأن الأخير دمّر الكثير من الثقافات الآسيوية ولهذا لن نتمكن الآن أبدًا من فهم ما كانت تسعى إليه الثقافة القبادوقية[1]. لا يحب الحروب الصليبية لأنها دمرت بيزنطة، أو العرب، وهذه الثقافات تملك الحق كاملًا في التعبير عن ذاتها بصورة غنية وكاملة، دون أن تدوسها أقدام فرسان الأمبراطورية. كان يكره كافة اشكال العنف والإكراه والتهام ثقافة لأخرى، لأنه يريد لكل شيء أن يكون كما هو قدر الإمكان. كان (هيردر) هو المبتكر والمنشئ ليس للقومية كما يُقال أحيانًا، ولكن لأمر - لست متأكدًا كيف يمكن لي أن أسميه - هو أقرب للشعبوية. أي إنه (إذا أخذنا المثال الأكثر هزلية) المنشئ لكل تلك الحركات الأثرية والتي تريد للسكان المحليين أن يبقوا محليين ما أمكن، والتي تعجبها الفنون والصناعات، وتكره التوحيد - كل أولئك الذين يحبون الغرائب، الناس الذين يريدون أن يحافظوا على الإقليمية العتيقة

(1) cappadocians.

دون أن تمسّها طرق المواءمة المدنية الفظيعة. إن (هيردر) هو الأب والسلف لكل أولئك الرحالة، والهواة، الذين يتنقلون في أرجاء العالم يتقصون كافة أشكال الحياة المنسية، ويبتهجون لكل ما هو غريب، غير معتاد وفطري، ولم تمسّه الحضارة. وبهذا المعنى فقد غذى (هيردر) العاطفية المفرطة إلى حدٍّ بعيد. وعلى كل حال، ذلك كان طبع (هيردر) وهو السبب، بما أنه يريد لكل شيء أن يحقّق غايته التي يستطيع أن يكونها، أي أن يطوّر ذاته إلى أن يحقق كل إمكاناته بأكبر صورة ممكنة، لهذا السبب فإن فكرة وجود مثال واحد لكافة البشر في كل مكان تغدو عصية على الفهم. إذا كان لليونان مثال كامل بالنسبة لهم كيونان، وللرومان مثال أقل كمالًا لكنه أفضل ما يمكن تحقيقه بالنسبة لمن كان من سوء حظهم أنهم رومان، وهم بالطبع أقل موهبة من اليونان، من وجهة نظر (هيردر) على الأقل، وإذا كانت العصور الوسطى المبكرة قد أنتجت أعمالًا رائعة، على صورة، «أغنية النبلنقز» مثلًا، وقد كان يحمل إعجابًا كبيرًا بها، أو أي من الملاحم المبكرة، والتي رآها تعبيرًا بطوليًّا نقيًّا لأناس بسطاء لا يزالون يتجولون في الغابات دون أن تحطمهم الغيرة المخيفة لجيرانهم، الذين يدوسون بوحشية على ثقافتهم؛ إذا كان كل ذلك صحيحًا، فإننا لن نتمكن من الحصول على كل هذه الأشياء معًا.

ما هو أسلوب الحياة الأمثل؟ إننا لا نستطيع أن نكون

يونانيين وفينقيين وقروسطيين وشرقيين وغربيين وشماليين وجنوبيين معًا. إننا لن نتمكن من تحقيق أعلى المُثُل لكافة القرون والأماكن في وقت واحد. ولأننا لا نستطيع تحقيق ذلك فإن فكرة الحياة الأمثل تنهار - فكرة أن هناك مثالًا بشريًا ينبغي على جميع البشر السعي إليه، وأن يكون هناك إجابة لأسئلة من هذا النوع، كما توجد أجوبة في الكُيمياء أو الفيزياء أو الرياضيات لأسئلة هي، من حيث المبدأ على الأقل، قابلة للإجابة بصورة نهائية، أو إذا لم تكن نهائية فهي على أي حال أجوبة تقترب من الكمال، أكثر كمالًا من أي من تلك التي وصلنا إليها من قبل، وعلى أمل، أو على الأقل فرصة، أننا سنقترب من الجواب النهائي كلما تابعنا مسار بحثنا ذاته. إذا كان ذلك حقيقيًا بالنسبة للكيمياء والفيزياء والرياضيات كما جرى الاعتقاد في القرن الثامن عشر، فإنه سيكون حقيقيًا بالنسبة للأخلاق، والسياسة، ومبحث الجمال (الاستطيقا). إذا كان من الممكن أن تضع معايير تخبرك بما ينبغي أن تكون عليه الأعمال الفنية المثالية، وما يجعل الحياة مثالية، وما يجعل الشخصية مثالية، وما يجعل الدستور السياسي مثاليًا. إذا كان من الممكن أن توفر هذه الأجوبة، فإن ذلك يكون عبر افتراض أن كافة الأجوبة الأخرى، مهما كانت مثيرة ومهما كانت جذابة، فهي جميعها زائفة. لكن إذا كان (هيردر) على حق، وكان من حق اليونانيين أن يستمروا في اتجاههم اليوناني، وكان من حق

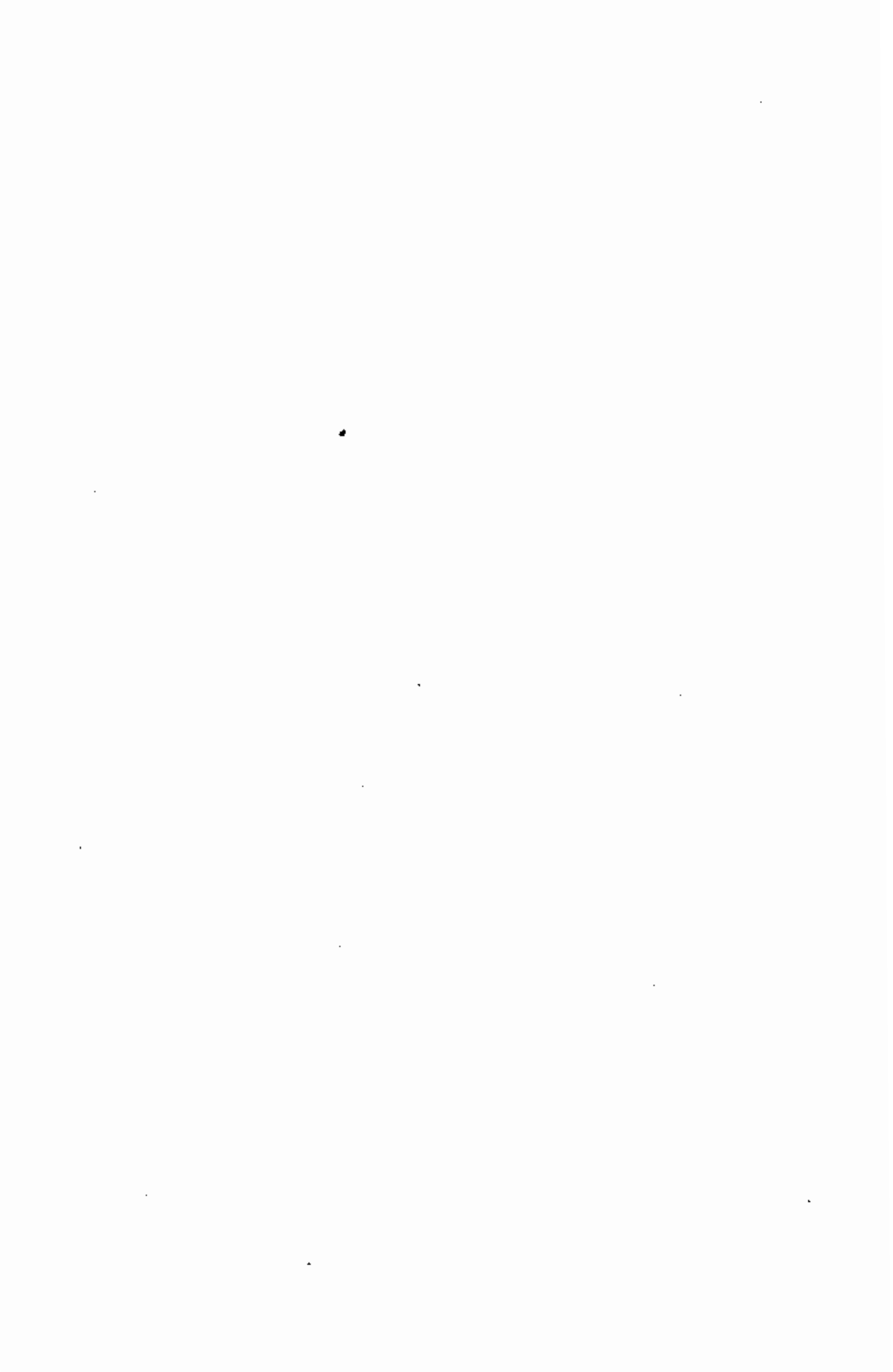
الهنود أن يتابعوا في اتجاههم الهندي، وإذا كان المثال اليوناني والمثال الهندي لا يمكن التوفيق بينهما أبدًا، وهو ما لم يقدمه (هيردر) كاعتراف بل أكّده بنوع من البهجة. إذا كان الاختلاف والتنوع، ليسا مجرد حقيقة عن العالم بل حقيقة رائعة، كما رآها (هيردر)، مدافعًا عن تنوع مخيلة الخالق وروعة الطاقات الإبداعية البشرية، والإمكانات اللانهائية التي توجد أمام البشر وطموحات الإنسان التي لا تدرك، ومتعة أن تعيش عمومًا في عالم لا يمكن استنزافه - إذا كانت هذه هي الصورة، فإن فكرة جواب نهائي عن سؤال كيف نحيا، ستكون بلا معنى. إنها لا يمكن أن تعني شيئًا، لأن كل هذه الأجوبة هي، افتراضيًا، غير قابلة للتوفيق مع بعضها البعض.

ومن هنا وصل (هيردر) إلى استنتاجه النهائي، وهو أن على كل جماعة بشرية أن تسعى لتحقيق ما يكمن داخلها، ويمثل جزءًا من تقاليدها. كل شخص ينتمي إلى الجماعة التي ينتمي إليها، وشأنه أنه يعبر عن الحقيقة كما تظهر له. فالحقيقة كما تظهر له هي صحيحة مثلها مثل الحقيقة التي تظهر لآخرين. ومن خلال هذا التنوع الهائل للألوان، تنتج فسيفساء رائعة، لكن لا أحد يستطيع رؤيتها بالكامل، لا أحد يستطيع أن يرى كل الأشجار، والله وحده هو فقط من يستطيع أن يرى الكون كله. وهو ما يتعذر على البشر الذي ينتمون إلى ما ينتمون إليه ويعيشون حيثما يعيشون. لكل زمن مثاله الداخلي الخاص،

ولهذا فإن أي سعي يحركه الحنين إلى الماضي - مثل التساؤل «لماذا لا نعيش كما عاش اليونان؟ لماذا لا تكون كالرومان؟» وهو ما يفترض أن فلاسفة السياسة الفرنسيين أو الفنانين أو النحاتين الفرنسيين كانوا يسألونه لأنفسهم في القرن الثامن عشر - إن كل فكرة الاستعادة، وفكرة العودة إلى القرون الوسطى، وإلى الفضائل الرومانية، وإلى إسبرطة وأثينا، أو بالمقابل أي نوع من الكوزموبوليتانية - «لماذا لا نتمكن من إنشاء دولة عالمية بحيث يتمكن كل شخص من الاندماج فيها بسلاسة مثل طوبة مثالية، وتشكل هيكلًا يستمر في البقاء إلى الأبد، لأنه مبني على معادلة أبدية، هي الحقيقة، التي وصلنا إليها عبر وسائل مضمونة؟» - كل ذلك يغدو هراءً بلا معنى، ومنطويًا على التناقض. ومن خلال هذه التعاليم استطاع (هيردر) أن يغرز خنجرًا في جسد العقلانية الأوروبية لم تشف منه بعد ذلك أبدًا.

بهذا المعنى، كان (هيردر) بالتأكيد أحد أسلاف الحركة الرومانتيكية. أي إنه كان أحد الأسلاف الذين تميّزوا برفض الوحدة والتناغم وتوافق المُثُل، سواءً في مجال الفعل أو الأفكار. كانت فرضية (لينز) عن الفعل، والتي عرضتها سابقًا - الفعل، دائمًا الفعل، افسحوا المجال للفعل. لا نستطيع الحياة دون الفعل وإلا لن يكون هناك شيء يستحق أن نملكه - هي فكرة متعاطفة جدًا مع مجمل أفكار (هيردر)، لأن الحياة بالنسبة له كانت تعني أن تعبّر عن التجربة كما تحدث لك، وإيصالها

للآخرين بكامل شخصيتك غير المنقسمة. أما التساؤل حول ما ستعنيه للناس بعد مائتي عام أو خمسمائة عام أو ألفي سنة، فإن ذلك لا يهم، إنه لا يكترث لذلك، ولا يجد مبررًا للاكتراث. كانت تلك الرؤية الحديثة والثورية والمقلقة جدًّا لما كانت عليه الفلسفة الغربية لألفي سنة، والتي وفقًا لها تكون كافة الأجوبة هي قابلة للاكتشاف من حيث المبدأ، وجميعها متوافقة من حيث المبدأ أو قابلة للتركيب بصورة متناغمة مثل لعبة تركيب الصورة. وإذا كان (هيردر) على حق فإن هذه الرؤية هي زائفة وحول ذلك بدأ الناس يتجادلون ويتنازعون، في التطبيق وفي النظرية، وأثناء الحروب القومية الثورية وأثناء نزاعات المذاهب، وفي الفنون وفي الأفكار، واستمر ذلك طيلة المائة وسبعين سنة اللاحقة.



رومانتيكيون متحفظون

أتحول الآن إلى ثلاثة مفكرين ألمان، فيلسوفان وفنان مسرحي، تركوا أثرًا عميقًا على كامل الحركة الرومانتيكية، سواءً في ألمانيا أو خارج حدودها. ويمكن حقًّا أن ندعو هؤلاء «رومانتيكيون متحفظون»، سأتناول بعدهم مناقشة الرومانتيكيين غير المتحفظين والذين قادت هذه الحركة إليهم في آخر المطاف.

«ليست طبيعة الأشياء»، يقول (روسو) «هي ما يدفعنا إلى الجنون بل الضغائن هي التي تفعل». وهذا ينطبق على أغلب البشر على الأرجح. لكن كان هناك ألمان في القرن الثامن عشر لا ينطبق عليهم ذلك بوضوح. فلم تكن مجرد أحقاد البشر هي ما يدفعهم إلى الجنون بل طبيعة الأشياء. وكان من بين هؤلاء الفيلسوف (إيمانويل كانط).

لقد كره (كانط) الرومانتيكية. كره كل شكل من أشكال الإفراط، الأوهام، وما دعاه الحماسة المفرطة[1]، وكل شكل من أشكال المبالغة، الباطنية، الغموض والفوضى. ومع ذلك،

---

(1) في الأصل Schwarmerei.

فيمكن عن حقّ اعتباره أحد آباء الرومانتيكية - وهو أمر ينطوي على مفارقة. فقد تربّى، مثل (هامان) و(هيردر)، وقد عرف كلاهما، في بيئة تقويّة. وقد نظر إلى (هامان) باعتباره متصوفًا ضالًا ومثيرًا للشفقة، وكره كتابات (هيردر) لتعميماتها الواسعة والتي لا تدعمها البراهين، ولاندفاعها الخياليّ الهائل، وهو ما اعتبره إهانة للعقل.

كان (كانط) معجبًا بالعلوم. ويملك عقلًا دقيقًا وشديد الوضوح: وقد كتب بطريقة مبهمة لكن نادرًا ما تكون غير دقيقة. وكان هو ذاته عالمًا مميزًا (كان عالم كونيّات) يؤمن بالمبادئ العلمية ربما أكثر من أي شخص آخر. وقد اعتبر توضيح أسُس المنهج والمنطق العلمي، مهمة حياته. وقد كره أي شيء غنائي أو مشوّش بأية صورة كانت. أحبّ المنطق والصرامة، واعتبر الاحتجاج على هذه الصفات، مجرد تبلّد ذهنيّ. قال إن المنطق والصرامة هي تدريبات صعبة للعقل البشري، وإنه من المعتاد أن يبتكر أولئك الذين يجدونها صعبة عليهم، اعتراضات مختلفة. وقد كان في كلامه الكثير من الصحة دون شك. لكن إذا كان (كانط) أحد آباء الرومانتيكية، فإن ذلك ليس لكونه أحد نقّاد العلوم، ولا لكونه عالمًا بالطبع، ولكن بسبب فلسفته الأخلاقية بالتحديد.

كان (كانط) مفتونًا بفكرة الحرية البشريّة. فتربيته التقويّة لم تقده إلى تواصل ذاتي غنائي، كما فعلت مع (هامان) وآخرين،

بل إلى نوع من الانشغال الكثيف بالحياة الأخلاقية الداخلية للإنسان. كانت إحدى الافتراضات التي اقتنع بها هي أن كل إنسان يعي التفاوت بين النزعات، الرغبات والعواطف، والتي تجذبه من الخارج وتشكل جزءًا من طبيعته العاطفية، أو الشعورية أو التجريبية من جهة، ومن الجهة الاخرى، فإن فكرة الواجب، والالتزام بفعل ما هو صحيح، تصطدم غالبًا بسعيه إلى اللذة وبنزوعاته. وإن خلط الاثنين، بالنسبة له، هو مغالطة أوليّة. كان يمكن له أن يقتبس بالفعل عبارة (شافتسبيري) الشهيرة، احتجاجًا على رؤية الإنسان باعتباره يتحدد أو يتشكل وفقًا لظروفه الخارجية. الإنسان، كما يقول (شافتسبيري) في بداية القرن الثامن عشر، ليس «نمرًا مكبّلًا» أو «قردًا تحت رحمة السوط» - أي إنه ليس نمرًا يكبّله خوف العقاب، أو قردًا تحت تأثير سوط الرغبة بالمكافأة، أو مخافة العقاب.

الإنسان حرّ، ويملك حريّة أصليّة، وهذه الحريّة هي ما يعطينا امتياز ذواتنا، وتجعلنا ما نحن عليه، حسب ما يرى (شافتسبيري). لكن هذه الفكرة كانت جملة عابرة[1] بالنسبة لشافتسبيري ولا ترتبط ببقية فلسفته. لكنها كانت هَوسًا أو مبدءًا مركزيًا بالنسبة لكانط. فبالنسبة له، الإنسان إنسان، فقط لأنه يختار. فالفرق بين الإنسان وبقية الطبيعة، سواء كانت حيوانات أو جمادًا أو نباتًا، هي أن هذه الأشياء تخضع لقانون السببيّة،

(1) Obiter dictum في الأصل.

وتتبع بانتظام نوعًا من الخطة المسبقة للسبب والنتيجة، بينما الإنسان حرّ في اختيار ما يريده. وهذه الإرادة هي ما يميّز البشر عن بقية الأشياء في الطبيعة. وهي ما يمكّن البشر من اختيار الخير أو الشر، الصواب من الخطأ. فليس هناك أي ميزة لاختيار ما هو صواب إلّا إذا كانت هناك إمكانية لاختيار ما هو خاطئ. والمخلوقات المقدّرة، لأي سبب كان، أن تختار بصورة دائمة ما هو خيّر وجميل وحقيقي لايحق لها أن تدّعي أي امتياز في ذلك، فمهما كانت النتائج نبيلة، تبقى أفعالها أتوماتيكية. ولذلك افترض (كانط) أن كل فكرة التميّز الأخلاقي، وفكرة الأحقيّة الأخلاقية، وفكرة أننا نمتدح أو نلوم، وأن البشر يستحقون التهنئة أو الشجب لأفعالهم، كل ذلك يقتضي ضمنًا أنهم يملكون الاختيار بحريّة. ولذلك كان أحد أكثر الأشياء التي يكرهها بشدة - في السياسة على كل حال - هي فكرة الوصاية.

كان ثمة عائقان انشغل فيهما (كانط) طيلة حياته. أحدهما إعاقة البشر والآخر إعاقة الأشياء. وإعاقة البشر هي فكرة مألوفة بصورة كافية. ففي مقالة قصيرة عنوانها «جوابًا على سؤال: ما هو التنوير؟» يضع (كانط) إجابته ببساطة إن التنوير هو قدرة البشر على تحديد مجرى حياتهم، وتحرير ذواتهم من تحكم الآخرين، حقيقة أن البشر يغدون ناضجين ويقررون ما يريدون فعله، سواءً كان ذلك شرًّا أم خيرًا، دون الإفراط في الاعتماد على السلطة، أيًّا كان نوعها، على الدولة، أو على آبائهم، أو

على مربياتهم، أو على التقاليد، وعلى أي نوع من القيم المؤسسة والتي يقع عليها عبء المسؤولية الأخلاقية. فاذا تخلى عن هذه المسؤولية، أو لم يكن ناضجًا بما يكفي لإدراكها، فإنه وإلى هذا الحدّ[1] سيكون بربريًا وغير متحضّر أو يعدّ طفلًا. الحضارة هي النضج، والنضج هو التحكم في الذات - أن تخضع للاعتبارات العقلانية، لا أن يخضع للشدّ والدفع من قوى لا يملك السيطرة عليها، وخصوصًا من قبل الآخرين. «إن حكومة الوصاية»، يقول (كانط) وهو يفكر في (فريدريك العظيم)، ولم يكن من الآمن دون شك لبروفيسور في كونيقزبيرغ أن يقول ذلك علنًا - والمبنية على سخاء حاكم يعامل مواطنيه باعتبارهم «أطفالًا صغارًا... هي أعظم شكل يمكن تصوره للاستبداد» وهي «تدمر كل أشكال الحرية». وقد كتب في موضع آخر «إن الإنسان الذي يعتمد على شخص آخر لا يعود إنسانًا، فهو فاقد لاستقلاليته، وليس سوى ملكيّة لشخص آخر».

ولذلك كان (كانط) في فلسفته الأخلاقية، عنيفًا بصورة خاصة تجاه أي شكل من أشكال سيطرة إنسان على إنسان آخر. إنه بالفعل الأب الحقيقي لفكرة الاستغلال باعتباره شرًا. ولا أظن سنجد الكثير من الكتابات قبل نهاية القرن الثامن عشر وبالتحديد قبل (كانط)، التي تعتبر الاستغلال شرًا. وبالفعل،

---

(1) Pro tanto في الأصل.

لماذا ينبغي استهجان أن يستخدم شخص شخصًا آخر لأغراضه هو وليس لأغراض ذاك؟ ربما كانت هناك رذائل أسوأ، ربما كانت الوحشية أسوأ وربما كان الجهل، كما طرح عصر التنوير، أسوأ، أو الكسل أو ما شابه. لكن ذلك لم يكن هو الوضع بالنسبة لكانط. فأي استخدام للبشر الآخرين لأغراض لا تخصّهم، تظهر لكانط باعتبارها نوعًا من إذلال البشر لبعضهم، إنها نوع من التشويه البشع للبشر الآخرين، عبر إزالة ما يمنحهم تميزهم كبشر، وهو حرية التحكم بمصائرهم. ولذلك نجد لدى (كانط) تلك المواعظ المتحمسة ضد الاستغلال والإذلال ونزع الإنسانية، وكل ما غدا لاحقًا مخزونًا جاهزًا للكتاب الليبراليين والاشتراكيين في القرنين التاسع عشر والعشرين - كل أفكار الإذلال، والتشيء، ومكننة الحياة واغتراب البشر عن بعضهم البعض أو عن أهدافهم المناسبة، واستخدام البشر كأشياء، وكمواد خام تخضع لإرادة آخرين، والتصور العام أن الناس هم كائنات يمكن دفعها أو التحكم بها أو تربيتها على الرغم منها. هذه الوحشية واعتبارها أخلاقيًّا أسوأ شيء يمكن لإنسان أن يفعله تجاه الآخر، كلها تنبع من دعاية (كانط) الحماسيّة. ويمكن العثور عليها لدى مؤلفين آخرين دون شك، خصوصًا مؤلفين مسيحيين، قبل (كانط)، لكنه هو من علْمَنها وحولها إلى عملة أوروبيّة متداولة.

كانت تلك هي الفكرة المركزية دون شك. لكن لماذا رآها كذلك؟ لأنه اعتبر أن القيم هي أمور يولّدها البشر ذاتهم. وهذه هي خلاصة الفكرة: إذا كان البشر يعتمدون في أفعالهم على أمر يقع خارجهم وبعيدًا عن سيطرتهم، وإذا كان مصدر سلوكهم لا يقع داخلهم بل في مكان آخر، فإنه لا يمكن اعتبارهم مسؤولين. وإذا لم يكونوا مسؤولين فلا يمكن اعتبارهم كائنات أخلاقية تامّة. وإذا لم نكن كائنات أخلاقية، فإن تمييزنا بين الخطأ والصواب، والحرّ والمقيّد، والواجب واللذة هي أوهام، وهو ما لم يكن (كانط) مستعدًّا لقبوله فأنكره. لقد اعتبرها معطيات أساسية للوعي البشري - مثلها مثل كوننا نرى الطاولات والمقاعد والأشجار والأشياء في الفضاء، وإن لدينا إدراكًا للأشياء في الطبيعة - إننا نعرف أن هناك مسارات للفعل يمكن أن يقال عنها إننا نختار فعلها أو نمتنع عن ذلك. كان ذلك معطىً أساسيًّا. وإذا كان الأمر كذلك، فإنه لا يمكن للقيم، وهي غايات وأهداف يسعى البشر لتحقيقها، أن تقع خارجنا، سواءً في الطبيعة أو في الله، لأنها إذا كانت خارجنا، وكانت حدتها هي التي تتحكم في أفعالنا، فإننا سنكون عبيدًا لها - سيكون ذلك نوعًا من العبوديّة الراقية لكنها تبقى عبودية على كل حال. ولكي تكون حرًّا وغير مستعبد، يعني أن تكرّس ذاتك لنوع من القيم الأخلاقية. بإمكانك أن تكرّس نفسك لقيمة ما أو أن لا تفعل، لكن الحريّة هي في التكريس، وليست في

وضع القيمة ذاتها، عقلانية كانت أم لم تكن. إن ذلك يكمن في حقيقة أنك تفعل أو لا تفعل، تستطيع لكنك لست مضطرًا، لتكريس نفسك لتلك القيمة. إن ما تكرِّس نفسك له هو موضوع آخر - يمكن أن يتمّ الوصول إليه بالمناهج العقلانية - لكن ما يجعلها قيمة بالنسبة لك هو فعل التكريس ذاته من عدمه. بكلمة أخرى، حين نقول عن فعل أنه خيّر أو شرير، وأن ندعوه صوابًا أو خطأً، فإن ذلك يقتضي وجود افعال حرّة ذاتيّة التكريس - وهو ما دُعي لاحقًا بالسلوك الملتزم، السلوك المكرّس، السلوك الرافض للامبالاة - للبشر.

هذا ما عناه (كانط) عندما قال إن البشر هم ذاتهم غايات. ما الذي يمكن أن يكون غاية أيضًا؟ إن البشر هم من يختارون الأفعال. ولتضحي بإنسان فإنك تحتاج إلى التضحية به لغاية أعظم منه. لكن ليس هناك غاية أعظم من هذه الغاية التي تُعدّ أعظم قيمة أخلاقية. لكنك حين تسمي شيئًا قيمة أخلاقية عظيمة فإن ذلك يعني أن بعض البشر مستعدين للحياة أو الموت من أجلها، وإذا لم يكن هناك من هو مستعد للحياة أو الموت من أجلها فهي غير موجودة كقيمة أخلاقية. فالقيمة تغدو قيمة - على الأقل واجبًا، غاية تتجاوز الرغبات والنزوعات تغدو كذلك - عبر الاختيار البشري وليس عبر صفة جوهرية فيه ذاتها. فالقيم ليست نجومًا في سماء أخلاقية ما، بل هي داخلية وهي ما يختار البشر بحرية أن يعيشوا، يحاربوا ويموتوا من أجلها. كانت تلك



هي موعظة (كانط) الأصلية. وهو لا يسوق حججًا كثيرة لها، بل يقدّمها ببساطة باعتبارها تبرهن نفسها، ومن خلال فرضيات متنوعة لكنها تكرر بعضها بطريقة أو بأخرى.

لكن الأمر الأكثر شيطانية، من وجهة نظر (كانط)، أكثر من إعاقة البشر لبضعهم واستعبادهم لبعضهم وعبثهم ببعضهم وانتقامهم من بعضهم هي فكرة الحتمية الكابوسيّة (بالنسبة له)، للعبودية على يد الطبيعة. إذا كان ما ينطبق دون شك على الطبيعة الجامدة، يقول (كانط)، وهو قانون السببيّة، ينطبق أيضًا على جوانب الحياة البشريّة، فإنه لن تكون هناك أخلاق. لأن البشر عنذاك سيكونون تحت رحمة ظروف خارجية بالكامل، وربما خدعوا أنفسهم بافتراض أنهم أحرار، سيكونون مع ذلك مقيدين. بعبارة أخرى، كانت الحتمية بالنسبة لكانط، خصوصًا الحتميّة الآلية، غير قابلة للتوفيق مع أي نوع من الحريّة وأي نوع من الأخلاق ولهذا فهي لا بدّ زائفة. وهو يعني بالحتميّة أي نوع من التحكم عبر عوامل خارجية، سواءً كانت عوامل ماديّة - كيميائية أو فيزيائية - من تلك التي تحدّث عنها القرن التاسع عشر، أو من خلال العواطف، باعتبارها لا تقاوم. وإذا تحدثت عن عاطفة وقلت إنها كانت أقوى منك، وإنك لم تستطع مقاومتها، وإنك استسلمت، ودُفعت، ولم تستطع، وإنها جرفتك، فإنك في الواقع تعترف بنوع من الخضوع والعبوديّة.

وهذا ما لم يحدث مع (كانط). إن مشكلة الإرادة الحريّة

هي من الألغاز القديمة. وقد اكتشفها الرواقيون وأتعبت الخيال والعقل البشري منذ ذلك الحين. لكن (كانط) اعتبرها معضلة كابوسيّة. عندما قُدم له التفسير الرسمي لهذه المشكلة الفلسفية، وهو أننا نختار عندما نختار (نستطيع الاختيار بين أمر وآخر، وهو ما لا ينكره أحد)، إلا أن الأشياء التي نختار من بينها، وحقيقة أنه من المحتمل أن نختار بالطريقة التي اخترنا بها، هي أمور محتومة - بكلمات أخرى، عندما يكون هناك اختيارات، ومع كونه من الممكن اختيار واحد أو الآخر، فإن حقيقة كوننا في موضع الاختيار بين هذه الاختيارات بالتحديد، وأكثر من ذلك، كون إرادتنا ستذهب في اتجاه ما، يعني أننا نفعل ما نختار لكن إرادتنا ليست حرّة - وهو ما دعاه (كانط) حيلة تعيسة لا ينبغي أن تقنع أحدًا. ونتيجة لذلك فقد قطع على الآخرين كل منافذ الهرب - كافة المنافذ الرسمية التي قدّمها فلاسفة آخرون هربًا من المعضلة ذاتها. إن هذه المشكلة، والتي كانت حادّة بالنسبة لكانط، قد سيطرت على الفكر الأوروبي، وإلى حدٍّ ما على التاريخ الأوروبي، منذ ذلك الحين.

وهي مشكلة شغلت الفلاسفة والمؤرخين في القرن التاسع عشر وفي قرننا دون شك. وقد ظهرت بأشكال حادّة في أيامنا، مثلًا في المناظرة بين المؤرخين حول الأدوار النسبيّة في التاريخ للأفراد وللقوى اللاشخصية الهائلة، اجتماعية أو اقتصادية أو سيكولوجية. وظهرت في العديد من أشكال النظريات السياسية:

فهناك من يؤمن بأن البشر يحكمهم مثلًا، موقعهم الموضوعي ضمن بنية ما، ولتكن بنية طبقية بينما هناك من لا يرى ذلك، أو لا يرى أنها تتحكم فيهم بشكل كامل على أية حال. وهي تظهر في النظرية القانونية في صورة خلاف بين من يرى أن الجريمة هي مرض ينبغي علاجه بوسائل طبيّة، فهي أمر لا يحمل المجرم مسؤولية عنه، وهناك من يرى أن المجرم قادر على الاختيار، ولهذا فإن علاجه أو تطبيبه يُعدّ إهانة لكرامته الإنسانية الفطريّة. وكانت هذه هي دون شك رؤية (كانط). لقد آمن بالعقاب العادل (وهو ما ينظر إليه اليوم باعتباره رؤية متخلفة، وربما كانت كذلك) لأنه اعتقد أن الإنسان يفضل أن يذهب إلى السجن عوض الذهاب إلى المستشفى. ويرى أنه إذا ارتكب شخص أمرًا وجرى توبيخه، وتعنيفه أو حتى معاقبته، لأنه كان يستطيع تجنبه، فإن ذلك يقتضي كونه إنسانًا يملك القدرة على الاختيار (حتى لو اختار فعلًا شريرًا)، عوض أن يُعامل كما لو كان محكومًا بقوّى لا يملك سيطرة عليها، كالآباء أو آلاف العوامل التي جعلته غير قادر على التصرّف بطريقة أخرى - مثل الجهل، أو أي نوع من المرض الجسدي.

وقد كان (كانط) شديد الحماسة لهذه الفكرة، وأرغب في إعطاء تصوّر واضح عنها. فبالنسبة له، على سبيل المثال، يُعدّ الكرَم رذيلة، لأن الكرَم في النهاية هو نوع من التنازل والوصاية. فهو في آخر المطاف، ما يقدمه «الذين يملكون» للذين لا

يملكون. وفي عالم عادل، لن يكون هناك حاجة للكرَم. إن الشفقة هي خصلة مقيتة بالنسبة لكانط. وهو يفضل أن يجري تجاهله، أن يُهان وأن يُعامل معاملة سيئة على أن يثير الشفقة، لأن الشفقة تقتضي نوعًا من التفوّق في صالح المشفق على المشفق عليه، وهذا التفوّق هو ما يرفضه (كانط) بصلابة. كل البشر متساوون، وكل البشر يستطيعون التحكم في مصائرهم، وإذا أشفق شخص على آخر فهو يحوّله إلى حيوان أو إلى شيء، شيء قابل للشفقة أو مثير لها على أي حال، وهو ما يعدّه (كانط) أشدّ إساءة مخيفة إلى الكرامة والأخلاق الإنسانية.

كانت تلك هي رؤية (كانط) الأخلاقية. وما كان يرعبه هو تلك الرؤية للعالم الخارجي باعتباره نوعًا من الطاحون، وإذا كان (سبينوزا) وحتميو القرن الثامن عشر - مثل (هيلفيتوس) أو (هولباخ) أو العلماء - إذا كانوا على حق. إذا كان الإنسان، يقول (كانط)، مجرد شيء في الطبيعة، كتلة من اللحم والعظم والدماء والأعصاب تتحكم بها قوى خارجية كما يحدث للحيوانات وللأشياء فإن الإنسان ليس أكثر من «عَجلة شواء»، كما يقول. إنه يتحرك لكنه لا يفعل ذلك وفقًا لإرادته الحرة. وهو ليس أكثر من ساعة. يجري ضبطه، ويدور لكنه لا يقوم بضبط نفسه. هذه الحرية ليست حرية أبدًا، ولا قيمة أخلاقية لها من أي نوع. وهذا سبب إنكار (كانط) التام للحتمية، وتركيزه الهائل على فكرة الإرادة الإنسانية. هذا هو ما يدعوه

بالاستقلال، بينما يدعو حالة الدفع والجذب من القوى الخارجية التبعيّة، أي حين تكون القوانين والمصادر خارج الإنسان.

إن ذلك يستدعي تصوّرًا جديدًا وثوريًّا إلى حدٍّ ما للطبيعة، وهو ما أصبح عنصرًا مركزيًّا مرة أخرى في الوعي الأوروبي. فحتى ذلك الحين كان الموقف من الطبيعة، أيًّا كان المقصود بالكلمة - وقد جمع بعض الباحثين ما يقارب مائتي معنى لكلمة «طبيعة» في القرن الثامن عشر وحده - كان منطويًا على الخيريّة والاحترام في المجمل. اعتبرت الطبيعة نظامًا متناغمًا، أو على الأقل نظامًا متناظرًا وحسن التركيب، حتى أن الإنسان يعاني حين يخرج عن تناغمه معها. ولهذا كانت الطريقة في علاج البشر عندما يرتكبون الجرائم أو يصبحون تعساء هي أن تعيدهم بصورة ما لما ينبغي أن يكونوا عليه، أو لحضن الطبيعة. ومع إنه جرى استخدام العديد من التصورات للطبيعة، كما بيّنت سابقًا - تصورات آليّة، وبيولوجية وعضويّة وفيزيائية (كافة أنواع المجازات التي استخدمت) - إلا إنه دائمًا ما تتكرر اللازمة ذاتها: السيدة الطبيعة، المرأة الطبيعة، خيوط الطبيعة، التي لا ينبغي أن نفصل أنفسنا عنها. وحتى (هيوم)، الذي كان أقل المفكرين ميتافيزيقية، يؤمن أن البشر عند اعتلالهم - عندما يغدون تعساء أو مجانين - فإن الطبيعة تؤكد ذاتها. وهذا يعني أن ثمة عادات ثابتة معينة تؤكد ذاتها وتبدأ دورة الشفاء، فالجرح يلتئم، ويُعاد إدماج البشر في التيّار أو النظام المتناغم، حسب

رؤيتك للطبيعة باعتبارها ساكنة أو متحركة. وعلى أية حال، يجري استعادة البشر وامتصاصهم من جديد في الوسط الكبير والمريح والذي ما كان عليهم تركه بداية.

وبالنسبة لكانط، فإن ذلك لا يمكن أن يكون صحيحًا. فإن فكرة السيدة الطبيعة، والمرأة الطبيعة، كشيء خيرّ ويستحق العبادة، شيء ينبغي على الفن محاكاته، وشيء ينبغي أن تستمد الأخلاق منه، وتنبني السياسة عليه، كما قال (مونتيسكو) - ذلك ينتقص من حرية البشر الفطريّة للاختيار، لأن الطبيعة آليّة كانت أم عضويّة، أيًا يكن فكل حدث في الطبيعة يتبع مجراه من خلال ضرورة صارمة لأمر آخر. وإذا كان الإنسان جزءًا من الطبيعة فهو مقيّد مثلها وبهذا تغدو الأخلاق وهمًا فظيعًا. ولذلك تصبح الطبيعة بالنسبة لكانط عدوًّا على الأسوأ، وفي أفضل الحالات مادة محايدة ينبغي على المرء تطويعها ببساطة. يُنظر إلى الإنسان باعتباره شيئًا في الطبيعة: من الواضح أن جسده جزء من الطبيعة، وعواطفه في الطبيعة، وكل الأشياء التي تجعله خاضعًا أو معتمدًا على غيره، هي طبيعية. لكنه في أفضل حالاته تحرّرًا، وفي أكثر حالاته إنسانية، وعندما يرتقي إلى نبله الرفيع، فإنه يسيطر على الطبيعة، أي يقوم بتطويعها، وتحطيمها وفرض شخصيته عليها، ويفعل ما يختاره، لأنه يلتزم بمُثُل معينة، وعبر التزامه بها فإنه يضع بصمته على الطبيعة وتغدو لذلك شيئًا بلاستيكيًا. بعض أجزائها أكثر بلاستيكية من

الأخرى، لكن الطبيعة كلها ينبغي أن تقدّم باعتبارها تخضع لما يفعله الإنسان بها أو معها أو من خلالها وليست شيئًا ينتمي إليه، ليس بكامله على الأقل.

هذا التصوّر للطبيعة باعتبارها عدوًّا أو شيئًا محايدًا هو أمر جديد نسبيًّا. ولذلك امتدح (كانط) الدستور الفرنسي لعام 1790. فهنا أخيرًا، كما يقول، ظهر شكل من الحكم يكون فيه كل البشر، على الأقل نظريًّا، قادرين على التصويت بحريّة، وعلى التعبير عن آرائهم. لم يعودوا بحاجة إلى طاعة الحكومة، مهما كانت خيّرة، ولا طاعة الكنيسة، مهما كانت مميزة، ولا طاعة المبادىء مهما كانت قديمة، مادامت ليست من صنعهم هم. بمجرد ما تشجع الإنسان، كما حدث مع الدستور الفرنسي، للتصويت بحريّة وفق قراره الذاتي - وليس دافعه، فما كان (كانط) ليسميه كذلك - بل إرادته الداخلية، فإنه قد تحرّر، وسواءً أصاب أم أخطأ (كانط) في تفسير ما حدث، فقد اعتبر الثورة الفرنسية حدثًا عظيمًا ومحرّرًا، مادامت قد أكدت على قيمة الأفراد. وقد قال الأمر ذاته عن الثورة الأمريكية أيضًا. وعندما شجب زملاؤه عهد الرعب، وراقبوا الأحداث في فرنسا باشمئزاز جليّ، فإن (كانط) وإن لم يوافق علانية على ما يحدث، إلا أنه لم يتراجع عن رؤيته لها باعتبارها على الأقل تجربة في الاتجاه الصحيح، حتى لو أخطأت. إن ذلك يشير إلى الحماسة التي كان يحملها هذا البروفسور البروسي الذي عادة ما

يكون تقليديًا جدًا، ومطيعًا ومنظمًا وعتيقًا وإقليميًا، لذلك الفصل المحرّر في التاريخ البشري، وتأكيد البشر لذاتهم ضد أصنام هائلة تقف فوقهم. كان كل ذلك يثير نفوره - التقاليد، المبادىء العتيقة الصلبة، الملوك، الحكومات، الآباء، وكافة أنواع السلطات التي تقبل فقط لأنها سُلطات. ولا يُنظر عادة إلى (كانط) في هذا السياق، لكن فلسفته الأخلاقية كانت دون شك، مبنية بثبات على هذا المبدأ المضاد للسلطة.

وقد كان ذلك بالطبع، تأكيدًا لأولوية الإرادة. وبمعنى ما، كان (كانط) لايزال ابنًا لعصر التنوير في القرن الثامن عشر لأنه آمن أن كل البشر، إذا كانت قلوبهم نقيّة، وإذا سألوا أنفسهم ما هو الصواب، فإنهم في ظروف متشابهة سيصلون إلى نتائج متطابقة، لأن العقل يعطيهم الجواب ذاته على الأسئلة نفسها. وقد كان (روسو) أيضًا يحمل هذا الإيمان. فقد كان (كانط) يرى في السابق أن قلة فقط من البشر من هم متنورون كفاية أو يملكون من الخبرة، أو من الرقيّ الأخلاقي ما يكفي، للوصول إلى الأجوبة الصحيحة. وتحت تأثير قراءته لرواية «اميل» لروسو، والتي كان شديد الإعجاب بها - كانت صورة (روسو) هي الصورة البشرية الوحيدة التي توجد فوق طاولة (كانط) - وصل إلى قناعة أن كافة البشر يستطيعون ذلك. كل إنسان، مهما كان ما ينقصه - ربما يكون جاهلًا، لا يعرف الكيمياء أو

لا يعرف المنطق ولا يعرف التاريخ - هو قادر على اكتشاف الأجوبة العقلانية لسؤال: ما الذي ينبغي عليّ فعله؟ وكافة الأجوبة العقلانية على هذا السؤال ينبغي أن تتوافق بالضرورة[1]. أكرر: أي رجل يتصرف وفق دوافعه ببساطة، مهما كانت كريمة، أو رجل يتصرف وفقًا لطبيعته، مهما كانت نبيلة، أي رجل يتصرف وفقًا لضغوط لم يختْرها سواءً كانت من خارجه أو من داخله، فهو في الحقيقة لا يتصرف، ولا يعتبر فاعلًا أخلاقيًا على الأقل. الشيء الوحيد الذي يستحق أن نملكه هو الإرادة غير المقيدة - وهذه هي الفرضية المركزية التي وضعها (كانط) على الخارطة. وقد كان من المقدر لها أن تحمل باضطراد تبعات ثوريّة ومتمرّدة، لم يكن له أن يتوقعها.

وقد ظهرت نسخ مختلفة لهذه التعاليم بنهاية القرن الثامن عشر، لكن لعل الأبرز والأكثر إثارة للاهتمام من بينها هي تلك التي عرضها تلميذه الوفيّ، الشاعر والمسرحي والمؤرخ (فردريك شيلر). لقد كان (شيلر) مفتونًا بفكرة الإرادة، الحريّة والاستقلاليّة وفرادة الإنسان كما كان (كانط). وعلى عكس مفكرين سابقين، على عكس (هلفيتوس) و(هولباخ)، والذين آمنوا بوجود أجوبة صحيحة على الأسئلة الاجتماعية والأخلاقية

(1) لن أدخل في المغالطات التي تنطوي عليها هذه التعاليم هنا، فهي ستذهب بنا بعيدًا، لكنها تمثل الرباط الواهن الوحيد الذي يربط (كانط) بعقلانية القرن الثامن عشر. (م).

والفنيّة والاقتصاديّة، ولكل الأسئلة المتعلقة بالواقع مهما كان نوعها، وإن المهم هو أن نجعل الناس يفهمون هذه الأجوبة ويعملون وفقًا لها - وليس من المهم كيف نجعلهم يفعلون ذلك - وفي معارضة صارمة لهؤلاء، كان (شيلر) باستمرار يؤكد على أن الأمر الوحيد الذي يحقّق إنسانية الإنسان هو كونه يستطيع تجاوز الطبيعة ويقوم بتشكيلها، قهرها وإخضاعها لإرادته الحرّة والجميلة والموجّهة.

كان ثمة تعبيرات مميزة يستعملها (شيلر) في كل كتاباته، ليس الفلسفية فقط بل حتى المسرحية. كان دائمًا ما يتحدث عن الحرية الروحية: حرية العقل، مملكة الحرية، ذواتنا الحرّة، حريتنا الداخلية، الحرية الذهنية، الحرية الأخلاقية، الذكاء الحرّ - وهي كلمة يفضلها كثيرًا - الحرية المقدسة، القلعة الحصينة للحرية. وكان ثمة أوقات يستبدل كلمة حرية بكلمة «استقلالية». ونظرية (شيلر) عن التراجيديا المسرحية مبنية على فكرة الحرية. وهي فكرة مبثوثة بإنتاجه كشاعر وكمسرحي، ومن خلاله، ربما أكثر من قراءة مباشرة لكانط، كان لهذه الفكرة تأثير عظيم على الفن الرومانتيكي، سواء الشعر أو الرسم. إن التراجيديا لا تتمثل في مجرد تصوير المعاناة: فلو كان الإنسان عقلًا فقط فإنه لن يعاني أبدًا. ليس موضوع التراجيديا هو المعاناة المغلوبة على أمرها، المعاناة التي لا يستطيع الإنسان تجنبها، والإنسان الذي تحطمه الكوارث. فهذه مجرد موضوع للرعب، أو الشفقة

أو حتى الاشمئزاز. الشيء الوحيد الذي يمكن النظر إليه باعتباره تراجيديا هو المقاومة، مقاومة الإنسان لكل ما يقمعه. يقاوم «لاوكون» نزعته الفطرية للهرب، ولا يتصرف وفقًا للحقيقة التي يعرفها، ويسلم «ريقولوس» نفسه للقرطاجيين، مع أنه كان دون شك سيعيش حياة أكثر راحة ولعلها لا تقل كرامة عما كان سيحدث لو بقي في روما. شيطان (ميلتون)، والذي رغم إنه رأى المنظر الرهيب للجحيم، إلا أنه يستمر في خططه الشريرة - تلك شخصيات تراجيدية لأنها تؤكد على ذاتها، ولا تغريها فكرة الامتثال، ولا تستلم للإغواء سواء أخذ شكل اللذة أو الألم، وسواءً كان إغواءً ماديًا أو معنويًا، لأنهم يعقدون أذرعهم في مفترق الطرق ويتحدون الطبيعة، والتحدي - التحدي الأخلاقي لدى (شيلر)، التحدي باسم مثال نكرّس أنفسنا له - هو ما يصنع التراجيديا، لأنه يخلق الصراع، صراع يواجه فيه الإنسان قوى عظيمة كانت أم لم تكن، حسب الحالة.

إن «ريتشارد الثالث» و«اياقو» ليست شخصيات تراجيدية بالنسبة لشيلر، لأنهم يتصرفون كالحيوانات، تحت تأثير عواطفهم ولأننا، يقول (شيلر)، لا نفكر في بشر، ولا نفكر ضمن معانٍ أخلاقية، فإننا نشاهد بافتتان التصرفات المذهلة والمبتكرة، لأولئك الحيوانات البشرية والذين يتصرفون بأسلوب شائق حقًا: إن عبقرية شكسبير ومخيلته تجعلهم يمرّون عبر اضطرابات استثنائية هي أكثر تفوقًا من الناحية الفكرية مما يمرّ

به الأشخاص العاديون أحيانًا. لكنك بمجرد التفكير فيما يحدث ستدرك أنهم يتصرفون تحت وطأة عاطفة لا يستطيعون تجنبها. وبمجرد أن نرى ذلك لا يعودون كائنات بشرية بالنسبة لنا، ونشعر بالخزي والنفور. ولكونهم لم يعودوا يتصرفون ككائنات بشرية، وتنازلوا عن إنسانيتهم، فإنهم يصبحون بغيضين ومنزوعي الإنسانية، ولهذا السبب ليسوا شخصيات تراجيدية. وهذا يشمل، للأسف، «لوفليس»، في رواية «كلاريسا» لريتشاردسون: فهو ببساطة شخص مفتون بالنساء يطاردهن تحت وطأة رغبات لا سيطرة عليها، وإذا كانت لا يمكن السيطرة عليها حقًّا، فليس ثمة تراجيديا، أيًا كانت الأحداث.

ينظر (شيلر) إلى الدراما باعتبارها نوعًا من التلقيح. إذا كنا نحن في موقع «لاوكون» أو في موقع «أوديب»، أو أيًا كان، نصارع القدر فإننا قد نستسلم. كذلك فإن الرعب الذي يقتضيه كوننا في ذلك الموقع قد يكون عظيمًا لدرجة أن مشاعرنا تتخدّر، أو قد نصاب بالجنون. لن نتمكن من توقع تصرفاتنا، لكننا عبر مشاهدة هذه الأشياء على خشبة المسرح فإننا نبقى هادئين ومنفصلين نسبيًا، ولذلك يكون للتجربة وظيفة تعليمية وإقناعية. نلاحظ ما يعنيه للإنسان أن يتصرف كإنسان، وغرض الفن، أو على الأقل غرض الفن المسرحي، المعنيّ بالبشر، هو أن يعرض البشر وهم يتصرفون بأكثر الطرق إنسانية. تلك كانت عقيدة (شيلر) وهي مستمدّة مباشرة من (كانط).

إن الطبيعة ذاتها لا تبالي بالإنسان، الطبيعة لا تملك حسًّا أخلاقيًّا، وهي تدمرنا بأكثر الطرق قسوة وفظاعة، وذلك ما يجعلنا واعين بحدة لكوننا لا ننتمي إليها. وأقتبس مقطعًا نموذجيًّا لشيلر:

«إن مجرد كون الطبيعة، التي ينظر إليها ككليّة، تسخر من كل القواعد التي ينسبها إليها عقلنا، وأنها تتابع مسارها الحرّ والمتقلب وتعفّر بالتراب إبداعات الحكمة دون أي اعتبار لها، وتختطف ما هو مهم وما هو تافه، ما هو نبيل وما هو شائع، وتغمرهم بكارثة متماثلة، وتحافظ على عالم النمل بينما تقبض على الإنسان، أكثر مخلوقاتها مجدًا، بذراعها العظيمة وتسحقه، وإنها كثيرًا ما تبدّد أصعب منجزات البشر بل حتى أكثر منجزاتها مشقة في ساعة عابثة بينما تمنح قرونًا لأعمال حماقة لا ضرورة لها...».

إن (شيلر) يعتبر ذلك نموذجيًّا من قبل الطبيعة، وهو ما يؤكد ويُبرز حقيقة كونها الطبيعة وليس الفن، الطبيعة وليس الإنسان، الطبيعة وليست الأخلاق. وهكذا، يضع تعارضًا هائلًا بين الطبيعة، تلك الكينونة العناصرية، المتقلبة، والخاضعة أما للسببيّة أو للصدفة، وبين الإنسان، بأخلاقيته، وتفريقه بين الرغبة وبين الإرادة، الواجب والمصلحة، الخطأ والصواب، ويتصرف وفقًا لهذا الأساس، وضد الطبيعة إذا تطلّب الأمر.

كانت تلك هي التعاليم المركزية لشيلر وقد ظهرت في

معظم مسرحياته التراجيدية. وسأقدم مثالًا نموذجيًا يوضّح إلى أي حدٍّ ذهب. لقد رفض (شيلر) الحل الكانطي، لأنه بدا له أنه وعلى الرغم من كون مفهوم (كانط) للإرادة يحرّرنا من الطبيعة، إلّا أنه يضعنا على درب أخلاقي ضيّق، في عالم كالفينيّ صارم وخانق، حيث تكون البدائل هي أن نغدو لعبة في يد الطبيعة أو نتبع ذلك الدرب الصارم للواجب اللوثرْي الذي بيّنه (كانط) - وهو مسار يشوّه ويدمّر ويقيد ويحصر الطبيعة البشرية. وإذا كان الإنسان حرًّا فإنه ينبغي أن يكون حرًّا ليس فقط ليؤدي واجبه، ينبغي أن يكون حرًّا ليختار بين أتباع الطبيعة أو أتباع واجبه بحرية. ينبغي أن يقف فوق الطبيعة وفوق الواجب وأن يكون قادرًا على الاختيار. في مناقشته لمسرحية «ميديا» لكورنيي، يوضّح (شيلر) هذه النقطة. في مسرحية (كورني)، تقوم «ميديا»، أميرة كولكيس، غاضبة من «جاسون» الذي اختطفها ثم تخلّى عنها، بقتل أطفالها بنفسها - في الحقيقة تقوم بوضعهم في ماء مغلي وهم أحياء. لا يحبّذ (شيلر) ما فعلته «ميديا» لكنه يعتبرها بطولية بينما ليس «جاسون» كذلك. لأن «ميديا» تتحدى الطبيعة، تتحدى الطبيعة داخلها، وتتحدى غرائزها الأموميّة، وعواطفها تجاه أطفالها، ترتفع فوق الطبيعة وتتصرف بحريّة. وربما كان ما فعلته شنيعًا، لكنها من حيث المبدأ، شخص قادر على الوصول إلى مراقٍ عالية، لأنها حرّة ولا تحكمها الطبيعة، وليست مثل «جاسون» التعيس والمعادي

للفن، والذي كان مواطنًا أثينيًّا طيبًا ينتمي لزمنه وجيله ويعيش حياة عادية، ولا ينجو من اللوم لكنه ليس شيطانيًّا بصورة تراجيدية أيضًا، والذي يتبع ببساطة تيار المشاعر التقليدية - وهذا بالتحديد يجعله عديم القيمة. كانت «ميديا» على الأقل تمثل شيئًا وكان من الممكن بسهولة أن ترتفع لمجد أخلاقيّ: لكن «جاسون» لايمثل شيئًا.

ذلك هو التصنيف الذي يستخدمه في مسرحياته الأخرى أيضًا. ففي مسرحية «فيسكو»، وهي مسرحية مبكرة له، يكون البطل الذي تحمل المسرحية اسمه طاغية لمدينة جينوا، وهو يرتكب الأخطاء دون شك، ويظلم أهل جينوا. ومع ذلك، ورغم أفعاله السيئة فإنه أكثر تفوّقًا من الأوغاد والحمقى والجهلة والغوغاء في المدينة، والذين هم بحاجة إلى سيّد، ولهذا يحكمهم، ولعله من الصواب أن يقوم القائد الجمهوري «فيرينا» بإغراقه، كما يحدث في آخر المطاف في المسرحية، لكننا مع ذلك نخسر شيئًا مع «فيسكو». إنه إنسان متفوق في صفاته على الذين يقتلونه عن وجه حق. وتلك هي، تقريبًا، فكرة (شيلر)، وهي التي استهلت فكرة الخاطئ العظيم والإنسان الفائض عن الحاجة والتي قُدِّر لها أن تلعب دورًا في فنون القرن التاسع عشر.

لقد مات «فيرتر» دون طائل. ومات «رينيه» في مسرحية (شاتوبريان) التي تحمل الاسم ذاته، دون طائل. وهم يموتون

دون طائل لأنهم ينتمون إلى مجتمعات لا تستطيع الانتفاع بهم، وهم لهذا فائضين عن الحاجة، لأنهم أكثر تفوقًا أخلاقيًا، كما يُراد لنا أن نفهم، من المجتمع الذي حولهم. وليس بوسعهم تأكيد ذواتهم أمام المعارضة المخيفة التي يعكسها معادو الفن، والمستعبَدون، المخلوقات الخاضعة للمجتمعات التي يعيشون فيها. كانت تلك بداية سلالة طويلة منْ الأبطال الفائضين عن الحاجة، والتي احتفى بها الأدب الروسي بشكل خاص، مثل «تشاتسكي» (غريبوديف) و«اونيغون» (ايفغني) وأبطال (ترجينيف) الفائضين عن الحاجة و(أوبلوموف) - كل تلك الشخصيات المتنوعة التي تظهر في الرواية الروسية وصولًا إلى «دكتور زيفاكو». كان ذلك هو بداية هذا التقليد.

وكان هناك سلالة أخرى، لأولئك الأشخاص الذي قالوا إذا كان المجتمع سيئًا، وكان من المستحيل الحفاظ على أخلاقية سليمة، وأُعيقت كل جهود المرء، ولم يعد هناك ما يمكن فعله، فليسقط المجتمع - ليجر تدميره، ولينتهِ - كل الجرائم مباحة. وتلك هي بداية شخصية الخاطئ العظيم لدى (دوستوفسكي)، تلك الشخصية النيتشوية التي تريد دكّ المجتمع إلى الأرض لأن منظومة قيمه لا تتيح للإنسان المتفوق الذي يفهم معنى الحرية، أن يعيش من خلالها، ولهذا يفضل أن يحطمها، بل يحطم حتى المبادىء التي يعيش هو ذاته من خلالها أحيانًا، ويختار التدمير الذاتي، والانتحار على متابعة

الاندفاع كشيء مرميّ في تيّار لا يُقاوم. لقد بدأ هذا مع (شيلر) بتأثير، ويا للغرابة، من (كانط) الذي كانت سترعبه أي من هذه التبعات لتعاليمه الأورثوذكسية نصف التقويّة ونصف الرواقية.

كان ذلك أحد المواضيع الكبيرة في الحركة الرومانتيكية، ولو تساءلنا متى حدثت زمنيًّا، فليس من الصعب تحديد ذلك. بنهاية ستينيات القرن الثامن عشر كتب (ليسنق) مسرحية بعنوان «مينا فون بارنلم». ولن أسعى إلى تلخيص حبكة هذه المسرحية غير المثيرة وسأكتفي بذكر أن بطلها شخص يدعى «المايجور تيلهايم»، وهو رجل شريف عومل معاملة سيئة - ووقع عليه الظلم - ولأنه يملك حسًّا مرهفًا تجاه سمعته، فهو يرفض ملاقاة المرأة التي تحبّه ويحبها. وهو يفترض أنها قد تظن أنه ارتكب فعلًا شائنًا مع أنه في الحقيقة بريء من ذلك، ولأنها قد تظن ذلك، فمن المستحيل عليه أن يلتقيها إلى أن تثبت براءته بوضوح، وأنه لا يستحق أي موقف سلبي قد يقود إليه سوء فهم ما حدث. وهو يتصرف بنبل لكن بحماقة أيضًا. وفكرة (ليسنق) هي أنه مع كونه رجلًا طيبًا، ولطيفًا، إلا أنه ليس متعقلًا كثيرًا - هو أشبه ببطل (موليير) في مسرحية «عدو البشر» - وفي الأخير، تنتهي المسرحية بصورة حسنة لأن المرأة أكثر تعقّلًا منه بكثير (مثل صديقة «السيست» عند موليير)، وتنجح في إثبات براءته بصورة ظافرة، ويجتمعان معًا ويعيشان بسعادة إلى الأبد، كما يُراد لنا أن نفهم. وهي البطلة التي تتحدث نيابة عن المؤلف

بإدراكها السديد وتسامحها ونضجها وإنسانيتها وحسّها الواقعي المتعاطف. كان «تيلهايم» رجلًا ظلمه المجتمع وهو يسعى بشغف لتحقيق مُثُل معينة خاصة به - الشرف، والاستقامة، بصورة متطرفة - وهو ملتزم بالكامل ومكرّس لذاته، وهو كل ما يتمنى (شيلر) أن يرى الناس عليه في الحقيقة.

في بداية ثمانينيات القرن الثامن عشر، كتب (شيلر) مسرحية «اللصوص»، المسرحية التي بطلها «كارل مور» كما ذكرت آنفًا، وهو شخص وقع عليه الظلم، ولانه ظُلم فقد أصبح رئيسًا لفرقة من اللصوص، ويقتل وينهب ويحرق المباني، وفي النهاية يسلم نفسه إلى العدالة ويُعدم. إن «كارل مور» هو ذاته «المايجور تيلهايم» وقد ترقى إلى مرتبة الأبطال. ولهذا إذا أردنا معرفة متى ظهر البطل الرومانتيكي فعلًا، نجد أنه ظهر - على الأقل في ألمانيا، وهي التي تبدو لي الوطن الأم لهذه الشخصية - في وقت ما بين نهاية ستينيات وبداية عقد الثمانينيات في القرن الثامن عشر، ولن أحاول تفسير الأسباب الاجتماعية لذلك.

في مسرحية موليير «عدو البشر»، على سبيل المثال، نرى «السيست» الذي كان يشعر بالمرارة والخيبة تجاه العالم، والذي لم يستطع الالتزام، والتكيف مع قيم العالم التافهة والمنفّرة، لكنه ليس هو بطل المسرحية. فهناك شخصيات أكثر وعيًا منه وهم يحاولون في النهاية إعادته إلى التعقّل وينجحون في ذلك. لم يكن شخصًا كريهًا، ولا يستحق الكراهية، لكنه ليس بطلًا.

إنه شخصية هزليّة وكذلك كان «تيلهايم»، هزليًّا بصورة خافتة - ودودًا، مريحًا، طيبًا، ومثيرًا للإعجاب من الناحية الأخلاقية، لكنه مثير للسخرية بصورة خافتة. مع وصول 1780م، لم تعد تلك الشخصية مثيرة للسخرية، بل أصبحت شيطانية، وهذا هو التغيير الذي حدث، والفجوة الكبيرة بين ما يمكن أن ندعوه التقليد العقلاني أو التنويري، التقليد الذي يؤمن بوجود طبيعة للاشياء نحتاج أن نتعلمها وأن نفهمها، وأن نعرفها وأن نكيف أنفسنا معها حتى لو كان الثمن تدمير أنفسنا أو تحويلنا إلى حمقى - بين هذا التقليد، والتقليد الذي يقتضي أن يكرّس الإنسان نفسه للقيم التي يختارها، وأن يهلك في سبيلها ببطولة إذا دعت الحاجة. وبكلمات أخرى، بدأت تظهر آنذاك فكرة الاستشهاد والبطولة باعتبارها خصالًا تستحق التبجيل لذاتها.

كانت رؤية (شيلر) الأساسية هي أن الإنسان يمرّ عبر ثلاث مراحل: الأولى هي التي يسميها حالة الضرورة، أي تلك التي تحكمها الحاجة، والتي تأتي على شكل نزوعات نحو الأشياء، «نزوع» بالمعنى السيكولوجي الحديث. في هذه المرحلة، يكون الإنسان مدفوعًا بطبيعة المادة. إنها نوع من الغابة الهوبزية[1] التي يكون فيها البشر مسكونين بالعواطف والرغبات، ولا يملكون مبادئ، ويتصادمون ببساطة مع بعضهم البعض، بحيث

(1) نسبة إلى الفيلسوف (هوبز).

يغدو من اللازم فصلهم عن بعضهم. هذه الحالة يدعوها (شيلر) بالمتوحشة. ثم تتبعها حالية ليست متوحشة، ولكن فيها، على العكس، يحاول البشر لتحسين وضعهم، تبني مبادئ صارمة، تصبح بمثابة أصنام، وهي ما يدعوها، بصورة غريبة، بالحالة البربرية. فالمتوحش بالنسبة له، هو شخص تحرّكه عواطف لا يمكن السيطرة عليها. أما البرابرة فهم عبدة أصنام، مثل المبادىء المطلقة، دون أن يعرفوا لماذا - لأنها تمثّل تابوهات، لأنها وضعت لهم، لأنها وصايا، لأنها تنبع من سلطة غامضة ولا يمكن مساءلتها. ذلك ما يدعوه البربريّة. ولأن هذه التابوهات تزعم سلطة عقلانية فإنه يسميها الحالة العقلانية - (كانط) ووصاياه.

لكن هذا لا يكفي، وهناك حالة ثالثة يطمح إليها (شيلر). مثل كل الكتاب المثاليين في زمنه، يتصور (شيلر) أنه كان هناك زمان يوجد فيه وحدة إنسانية رائعة، زمن ذهبيّ، لم تكن العاطفة فيه منقسمة على العقل، ولم تكن الحرية فيه منقسمة عن الضرورة. ثم حدث تحول مروّع: تقسيم للعمل، عدم مساواة، حضارة - ببساطة حدثت الثقافة، بصورة تتساوق مع ما قاله (روسو)، ونتيجة لذلك، ظهرت الرغبات الخارجة عن السيطرة، والغيرة والحسد، والناس انقسموا ضد بعضهم، وانقسموا على ذواتهم، وظهر الغش والتعاسة والاغتراب. كيف يمكن لنا أن نعود إلى الحالة الأصلية دون أن نقع في نوع من البراءة أو

الطفولية وهو بالطبع أمر غير عملي ولا مرغوب؟ إن ذلك يمكن تحقيقه، حسب (شيلر)، من خلال الفن، التحرر عبر الفن. ما الذي كان يعنيه؟

يتحدث (شيلر) عن نزعة اللعب. يقول إن الطريقة الوحيدة التي يستطيع بها البشر تحرير ذواتهم هي في تبني موقف المشاركين في لعبة. ماذا يقصد بذلك؟ إن الفن بالنسبة له هو نوع من اللعب، والصعوبة بالنسبة له كما يوضح، هي أن يوفّق من جهة بين ضرورات الطبيعة والتي لا يمكن تجنبها، والتي تقود إلى الضغوط، ومن الجهة الثانية الوصايا الصارمة التي تضيّق وتحصر الحياة. والطريقة الوحيدة لعمل ذلك هي أن نضع أنفسنا مكان أناس يتخيلون ويبتكرون بحرية. لو كنا أطفالًا يلعبون - فإننا نستطيع تقمّص الهنود الحمر، وإذا تخيلنا أنفسنا هنودًا حمرًا، فإننا نصبح هنودًا حمرًا ضمن هذا الموقف، ونخضع لقوانين الهنود الحمر، دون الشعور بالضغط. ليس ثمة ضغوط علينا لأننا نبتكر القوانين، وأدوارنا، وأنفسنا. فكل ما نصنعه هو لنا، وكل ما نصنعه لا يقيدنا. ولذلك، لو استطعنا تحويل أنفسنا إلى ذوات تتبع القوانين ليس لأنها مفروضة علينا من قبل آخرين، وليس لكوننا خائفين منها، وليس لأنها من صنع آلهة غاضبة، أو من صنع بشر مخيفين، أو من صنع (كانط)، أو من الطبيعة ذاتها. لو استطعنا اتباع هذه القوانين لأننا نختار ذلك بحرية، لأن ذلك يمثّل الحياة الإنسانية المثلى كما نراها نحن

الذين تعلمنا من التاريخ ومن حكمة المفكرين. تمامًا كما يبتكر اللاعبون لعبتهم ومن ثم يتبعون قوانينها بحماس وشغف ومتعة، لأن ذلك عمل فنيّ هم من قاموا بصنعه. إذا استطعنا تحقيق ذلك، أي تحويل ضرورة اتباع القوانين إلى نوع من العمل الغريزي والحرّ والمتناغم والتلقائي والطبيعي، عندها فقط نكون قد نجونا.

كيف يمكن توفيق البشر مع بعضهم؟ ربما لعب البشر ألعابًا متباينة كثيرًا، ويمكن لهذه الألعاب بسهولة أن تورطهم في كوارث عظيمة مثل غيرها. هنا يعود (شيلر)، بصورة غير فعالة وغير مقنعة، إلى المبدأ الكانطي الذي مفاده أننا إذا كنا عقلانيين، وكنا مثل اليونان، وكنا منسجمين، وفهمنا ذواتنا، وفهمنا الحرية، وفهمنا الأخلاق، وفهمنا المتع والنعيم السماويّ للإبداع الفنيّ، فإننا بالتأكيد سنحقق علاقة متناغمة مع المبدعين الآخرين، الفنانين الآخرين الذين لا ينشغلون بتحجيم ناسهم، أو قهرهم، بل بالعيش معهم في عالم سعيد وموحَّد ومبدع. تلك كانت اليوتوبيا التي انتهى إليها تفكير (شيلر) بصورة أو بأخرى. إنها ليست مقنعة كثيرًا لكن اتجاهها العام كان واضحًا، وهي أن الفنانين هم أناس يتبعون قوانين من صنعهم ويبتكرون القوانين والأشياء التي يصنعونها. وربما تكون المواد الخام مقدمة من الطبيعة لكن البقية هي من صنعهم.

ذلك يستهل للمرة الأولى كما يبدو لي، الفكرة المهمة في

تاريخ الفكر الإنساني، وهي أن المُثُل، الغايات، والأهداف ليست مما ينبغي اكتشافه بالحدس أو الوسائل العلمية، أو الاطلاع على نصوص مقدسة، أو الاستماع للخبراء أو للسلطات المعرفية. إن المُثُل لا ينبغي أن تكتشف أصلًا، بل ينبغي أن تبتكر، لا أن نعثر عليها بل نبدعها كما نبدع الفن. إن الطيور تلهمنا لأننا نعتقد، مهما كان ذلك خاطئًا، إنها تتحدى الجاذبية، إنها تطير، تعلو فوق الضرورة، وهو ما لا نستطيع فعله. المزهريّة تلهمنا لأنها تمثّل انتصارًا على المادة البهيمية، انتصارًا للشكل، إن أردت، لكن للشكل المبتكر بحريّة، وليس للأشكال الصارمة التي يفرضها الكالفينيون واللوثريون والأديان الأخرى وأشكال الطغيان العلماني. من هنا نبع الشغف للأشكال والمُثُل المبتكرة التي يصنعها البشر. كان هناك زمن كنا فيه متوحدين مثل الإغريق. (تلك هي أسطورة الإغريق، والتي كانت عابثة من الناحية التاريخية دون شك، لكنها سيطرت على الألمان أثناء بؤسهم السياسي - شيلر، هولدرلين، هيغل، شليغل، وماركس). كنا أطفالًا نلعب في ضوء الشمس، لم نكن نفرّق بين الضرورة والحرية، بين العاطفة والعقل، كان ذلك زمنًا بريئًا وسعيدًا. لكن ذلك الزمن انقضى، وذهبت البراءة، ولم تعد الحياة تمنحنا هذه الأشياء. ما تمنحنا الآن هو وصف للكون لا يعدو أن يكون طاحونة قاتمة تحركها السببيّة. لذلك ينبغي علينا إعادة تأكيد إنسانيتنا، وابتكار مبادئنا الخاصة، وهي

مبادئ لأنها مبتكرة فهي تتعارض مع الطبيعة، ليست جزءًا منها بل موجهة ضدها، ولذلك فالمثالية - ابتكار الغايات - هي قطيعة مع الطبيعة ومهمتنا هي تحويل الطبيعة، وتثقيف ذواتنا، بحيث تسمح لنا طبيعتنا، غير المرنة، باتباع وتحقيق المُثُل بصورة جميلة وسلسة.

وهو يتوقف هنا. ذلك هو ميراث (شيلر)، وهو ما ذهب عميقًا في أرواح الرومانتيكين الذين تخلّوا عن فكرة الانسجام وفكرة العقل وأصبحوا أكثر جموحًا كما أشرت.

والمفكر الثالث الذي احتاج الحديث عنه هو (فيشته)، والذي كان فيلسوفًا وتلميذًا لكانط، وقد أضاف لفكرة الحرية هذه وصفًا مشبوبًا كما يبين هذا الاقتباس. «لمجرد ذكر كلمة الحرية، يتفتح قلبي ويزهر، وبمجرد كلمة الضرورة يضيق بصورة مؤلمة». إن ذلك يوضح ما كان عليه من ناحية الطبع، وقد قال هو ذاته: «إن فلسفة الإنسان هي مثل طبيعته، وليست طبيعته مثل فلسفته». وقد تحدث (هيغل) عن ميل (فيشته) للشعور بالكدر، والرعب والنفور لمجرد التفكير في القوانين الأبديّة للطبيعة وضرورتها الحادة. هناك أشخاص تثير كآبتهم فكرة النظام الصارم، ذلك التناظر الذي لا يكسر، ذلك العالم الذي لا مفر منه، والذي يتبع فيه كل شيء شيئًا آخر، بصورة منظمة لا محيد عنها أبدًا، وكان (فيشته) أحد هؤلاء.

كانت مساهمة (فيشته) في الفكر الرومانتيكي هي ما يلي:

يقول: إنك إذا كنت كائنًا متأملًا ببساطة وبحثت عن أجوبة لأسئلة مثل ما الذي ينبغي فعله؟ أو كيف تعيش في عالم المعرفة، فانك لن تجد الإجابة أبدًا. إنك لن تجد الإجابة لأن المعرفة تقتضي دائمًا معرفة أوسع: تصل إلى قضية وتسائل صلاحيتها، وهذا يقودك إلى معرفة أخرى وقضية أخرى لكي تتحقق من الأولى. ثم تقتضي القضية الجديدة إثباتًا، ويتطلب الأمر تعميمًا أوسع لغرض إثبات القضية، وهكذا إلى ما لا نهاية. ولهذا لا ينتهي هذا البحث، ونصل ببساطة آخر المطاف إلى نظام سبينوزي، وهو في أفضل حالاته، مجرد وحدة منطقية صلبة لا مجال للحركة داخلها.

إن ذلك غير حقيقي، كما يؤكد (فيشته). إن حياتنا لا تعتمد على المعرفة التأملية. الحياة لا تبدأ بتأمل محايد للطبيعة أو الأشياء. الحياة تبدأ بالأفعال. المعرفة وسيلة، كما سيكرّر لاحقًا (ويليام جيمس) و(بيرغسون) وآخرين كثر. المعرفة مجرد وسيلة تزوّدنا بها الطبيعة لنعيش حياتنا بفعالية، حياة أفعال. المعرفة هي أن تعرف كيف تحافظ على بقائك، ما الذي عليك فعله، وكيف نكيّف الأشياء لاستخدامنا، أي أن نعرف كيف نعيش (وما الذي ينبغي علينا فعله لتجنب الهلاك)، بصورة شبه لا واعية وشبه غريزية. هذه المعرفة والتي تقتضي قبولنا لأشياء في هذا العالم كما هي لأنه ليس ثمة حلٌ آخر، فهي أشياء تقتضيها غرائزنا البيولوجية، وضرورة العيش، وهي بالنسبة

لفيشته، تمثّل نوعًا من الإيمان. «إننا لا نفعل لأننا نعرف»، كما يقول، «بل نعرف لأنه يُطلب منا أن نفعل». المعرفة ليست حالة سلبيّة. والطبيعة الخارجية تنفرض علينا وتوقفنا لأنها خامة لابتكارنا. وإذا ما صنعنا فإننا نحقق حريتنا من جديد. ثم يطرح (فيشته) الفرضية المهمة التالية: إن الأشياء هي على ما هي عليه، ليس لأنها مستقلة عني، بل لأنني أتركها كذلك. الأشياء تعتمد على الطريقة التي أعاملها بها، ما أحتاجها له. إن ذلك يمثّل نوعًا من البراغماتية المبكرة لكن بعيدة المدى. إن الطعام ليس ما أجوع له، بل جوعي هو الذي يصنع منه طعامًا، يقول (فيشته) «إنني لا أجوع للطعام لأنه موضوع بقربي. لكن لأنني أجوع يغدو الشيء طعامًا». «لا أقبل ما تقدمه لي الطبيعة لأنني مضطر». إن ذلك هو ما تفعله الحيوانات. إنني لا أسجل كل ما يحدث كما لو كنت نوعًا من الآلة السلبية - ذلك ما قاله (لوك) و(ديكارت) عن البشر لكنه خاطئ. «لا أقبل ما تقدمه لي الطبيعة لأنني مضطر، إنني اعتقده لأنني أريد».

من هو السيّد على الآخر، أنا أم الطبيعة؟ «لا تحدّدني الغايات، بل أنا من يحدّد الغايات». «إن العالم»، كما يقول معلّق على الموضوع، «هو قصيدة تحلمها حياتنا الداخلية». تلك طريقة دراماتيكية وشعرية جدًّا في التأكيد على أن التجربة هي شيء أتحكم فيه لأنني أقوم بالفعل. لأنني أعيش بطريقة معينة، فإن الأشياء تظهر لي بصورة معينة: إن عالم المؤلف

الموسيقي يختلف عن عالم الجزّار. وعالم شخص عاش في القرن السابع عشر يختلف عن عالم من عاش في القرن الثاني عشر. ربما تكون هناك أمور مشتركة، لكن ثمة أشياء أكثر أو أشياء أهم، ليست كذلك بالنسبة له. يقول (شليقل): أن اللصوص رومانتيكيون لأنني أجعلهم رومانتيكيين. لا شيء رومانتيكي بالفطرة. الحرية هي الفعل، وليست حالة تأمليّة. ويقول (فيشته) «أن تكون حرًّا لا يعني شيئًا، لكن أن تصبح حرًّا فهو النعيم بعينه». إنني أصنع عالمي كما أصنع قصيدة. لكن الحريّة سلاح ذو حدّين: فلأنني حرّ أستطيع تدمير الآخرين، فالحريّة هي حريّة أن تقترف أفعالًا شريرة. فالبرابرة يقتلون بعضهم البعض، والدول المتحضّرة، يقول (فيشته)، ببصيرة سابقة، تستخدم قوة القانون، والوحدة والثقافة، لتستمر في تدمير بعضها. الثقافة ليست معطِلة للعنف. كانت تلك فكرة سيرفضها القرن الثامن عشر بالكامل (مع بعض الاستثناءات). ففي القرن الثامن عشر، كان ينظر إلى الثقافة كمانعة للعنف، لأن الثقافة هي المعرفة، والمعرفة أثبتت عدم جدوى العنف[1]. ولم يكن (فيشته) يرى ذلك: إن الرادع الوحيد للعنف ليس الثقافة بل نوع من الانبعاث الروحي - «يجب على الإنسان أن يكون وأن يفعل».

---

(1) رفض هذه الفكرة الكاتب الاسكتلندي (فيرغسون) - وربما أيضًا رفضها (بيرك) - لكن من غير هؤلاء رفضها؟ (م).

إن مجمل فكرة (فيشته) هي أن الإنسان هو نوع من الفعل المستمر - ليس حتى فاعلًا. للوصول إلى أعلى مراقيه، يجب عليه الاستمرار في الخلق والإبداع. الإنسان الذي لا يُبدع، ويقبل ببساطة ما تمنحه الحياة أو الطبيعة له، هو إنسان ميّت. ولا ينطبق ذلك على البشر فقط بل على الأمم (لن أدخل هنا في التداعيات السياسية لتعاليم فيشته). يبدأ (فيشته) بالحديث عن الأفراد، ثم يسأل نفسه ما هو الفرد، وكيف يمكن للمرء أن يصبح فردًا حرًّا تمامًا. لن يستطيع بالطبع أن يكون حرًّا مادام يمثل شيئًا ثلاثي الأبعاد في الفضاء، فالطبيعة تقيّد الإنسان بألف طريقة. لذلك فالكينونة الوحيدة الحرّة تمامًا، تحتاج أن تكون أكبر مني، وهو شيء داخليّ - على الرغم من أنني لا أستطيع أن أتحكم في جسدي، فإنني أتحكم في روحي. والروح بالنسبة لفيشته ليست روحًا فرديّة، بل هي مشتركة بين كثيرين، وهي مشتركة لأن كل روح فردية هي غير كاملة، لأنها محجوزة ومقيدة بالجسد الذي تسكنه. لكنك إن سألت ما هي الروح النقيّة فهي كينونة متعالية (أشبه بالإله)، نار مركزية يمثل كل منا شرارة فرديّة منها - وهي فكرة صوفية تعود إلى (بيمه)[1] على الأقل.

وعلى العموم، بعد غزوات نابليون والصعود العام للعاطفة الوطنية في ألمانيا، فإن (فيشته) بدأ يفكر بأن (هيردر) قد يكون

(1) Boehme.

على حق، في حديثه عن الإنسان وأنه ما يجعل الإنسان إنسانًا هو البشر الآخرين، ما يجعله إنسانًا هو التعليم واللغة. واللغة شيء لا أبتكره أنا بل ابتكره آخرون، وأنا جزء من تيار مشترك أمثّل عنصرًا فيه. تقاليدي، عاداتي، رؤيتي، وكل ما يخصّني هو إلى حدٌ ما، نتيجة لابتكار آخرين أتشارك وإياهم نوعًا من الوحدة العضوية. وبالتدريج انتقل (فيشته) من الفرد باعتباره إنسانًا تجريبيًا (إمبريقي) يوجد في الفضاء إلى فكرة الفرد باعتباره شيئًا أكبر، ولتكن أمّة، أو طبقة، أو طائفة. وبمجرد هذا الانتقال، يغدو من اللازم على الروح أن تقوم بالفعل، وأن تكون حرّة، ولكي تكون الأمّة حرّة فإن ذلك يعني أن تتحرّر من الأمم الأخرى، وإذا اعترضت هذه الأمم، فعليها أن تعلن الحرب.

هكذا انتهى (فيشته) لأن يصبح وطنيًا وقوميًا ألمانيًا عنيفًا. فإذا كنا أمّة حرة، وكنا مبدعين عظامًا منشغلين بإبداع القيم التي فرضها علينا التاريخ، لأننا، بالصدفة، لم نفسد بالانحطاط الهائل الذي وقعت ضحيته الأمم اللاتينية، ولأننا أكثر فتوّة وصحّة ونشاطًا من تلك الشعوب المنحطة (وهنا تظهر الفرانكوفوبيا[1] مرة أخرى) والتي ليست أكثر من حطام الحضارة الرومانية العظيمة سابقًا بلا شك - إذا كان هذا هو

(1) كراهية الفرنسيين.

الحال، فإننا لا بد أن نكون أحرارًا مهما كان الثمن، ولأن العالم لا يمكن أن يكون نصف حرّ ونصف مستعبد، فإننا نحتاج أن نغزوهم ونمتصهم داخل نسيجنا. أن تكون حرًّا يعني أن تتحرّر من العوائق، أن تتحرّر، ولا تدع شيئًا يمنعك بينما تمارس قواك الخلّاقة الهائلة إلى منتهاها. وهنا نجد بدايات التحركات القومية الهائلة أو الحركات التي تستلهم الطبقية، وهي الفكرة الغامضة لبشر يندفعون إلى الأمام بصورة خلّاقة لغرض تجنب الجمود والموت والسكونية، سواءً كانت سكونية الطبيعة، أو المبادىء الفنية أو أي أمر آخر لم يصنعوه بأيديهم ولا يكون في حالة تحول دائم. كانت تلك هي بداية التحرك للأمام لأفراد ملهمين، أو قوميات ملهمة، تبتكر ذاتها باستمرار، وتسعى دائمًا إلى تنقية ذاتها، وصولًا إلى آفاق لا حدّ لها ولم يحققها أحد من قبل من التحول الذاتي، ومن الابتكار اللانهائي للذات، أعمالًا فنية تبدع ذاتها باستمرار، مندفعة إلى الأمام، مثل تصميم كوني هائل يجدّد ذاته باستمرار. إن هذه الفكرة النصف ميتافيزيقية، النصف دينية، والتي ظهرت من صفحات (كانط) الرصينة، والتي رفضها (كانط) بأقصى ما يمكن من العنف والشجب، كان مقدرًا لها أن تملك تأثيرًا عنيفًا جدًّا على السياسة الألمانية والأخلاق الألمانية، وأيضًا على الفن والنثر والشعر الألماني، ثم من خلال الانتقال الطبيعي وصلت إلى الفرنسيين والإنجليز كذلك.

رومانتيكيون جامحون

أصل الآن إلى انفجار الرومانتيكية الجامحة في آخر المطاف. ووفقًا لفردريك شليقل، والذي كان أكثر من كتب بصورة موثّقة عن الحركة، وكان أحد أطرافها دون شك، فإن العوامل الثلاثة التي أثّرت بصورة عميقة على الحركة، ليس فقط جماليًا بل أخلاقيًا وسياسيًا هي، وبالترتيب نفسه، نظرية المعرفة لدى (فيشته)، والثورة الفرنسية، ورواية (غوته) «فيلهيلم ما يستر». والأرجح أن هذا الكلام صحيح، وسأوضح الآن لماذا، وبأي معنى.

في ملاحظاتي حول (فيشته)، تحدّثت عن تمجيده لللذات النشطة والديناميكية بمخيلتها اليقظة. كانت إضافة (فيشته) للفلسفة النظرية ولنظرية الفن - وإلى حدٍّ ما للحياة - هي تقريبًا كما يلي. لقد قَبل رؤية الفلاسفة التجريبيين في القرن الثامن عشر والتي مفادها أن هناك مشكلة في المعنى عندما نقول إننا نتحدث عن ذواتنا. فقد قال (هيوم) إنه عندما راقب ذاته كما يفعل الناس عادة، وعند الاستبطان، اكتشف الكثير جدًا من الأحاسيس، العواطف، وأجزاء من الذكريات، والمخاوف

والآمال - مختلف أنواع الوحدات السيكولوجية الصغيرة - لكنه فشل في اكتشاف أي كينونة يمكن أن نسميها الذات، واستنتج أن الذات ليست شيئًا، ولا موضوعًا للإدراك المباشر، ولعلها ليست أكثر من اسم لسلسلة التجارب التي تشكّلت عنها الشخصية والتاريخ الإنساني، أشبه بذلك الخيط الذي يربط البصل مع بعضه، لكن دون خيط.

وقد قَبل (كانط) هذا الافتراض، وبذل جهودًا شجاعة للقبض على نوع من الذات، لكن محاولة الرومانتيكيين الألمان كانت أكثر حماسًا، وخصوصًا رؤية (فيشته)، الذي رأى أنه من الطبيعي أن لا تظهر الذات في فعل الإدراك. فعندما تكون مستغرقًا في موضوع، سواءً كنت تنظر إلى شيء مادي في الطبيعة، أو تصغي إلى أصوات موسيقية أو غيرها، أو في أية حالة يكون فيها أمامك موضوع يستغرقك تأمله تمامًا، فمن الطبيعي أنك، بهذا المعنى، غير واع لذاتك كمراقب. ولا تكون واعيًا للذات إلّا في حالة وجود نوع من المقاومة. تصبح واعيًا لذاتك ليس كموضوع ولكن باعتبارك ذلك الذي يتطفل عليه واقع يرفض الانصياع له. عندما تنظر إلى شيء ويعترضك شيء آخر، عندما تستمع إلى شيء وتعترضك عقبة ما، فإن تأثير تلك العقبات عليك هو ما يجعلك واعيًا لذاتك باعتبارها كينونة تختلف عن اللا ذات التي تحاول فهمها، أو الإحساس بها أو ربما السيطرة عليها واقتحامها وتغييرها وتطويعها - أي تقوم

بعمل ما عليها أو لديها. ولذلك فإن تعاليم (فيشته)، والتي أصبحت ليس فقط التعاليم الرسمية للحركة الرومانتيكية، بل لكثير من علم النفس، هي أن «الأنا الفاعلة»، أي الذات بهذا المعنى، تختلف عن «الأنا المنفعلة»[1]. فالأنا المنفعلة يمكن فحصها دون شك، وهي التي يتحدث عنها علماء النفس، ويمكن كتابة البحوث العلمية عنها، كموضوع للفحص والدراسة، موضوع لعلم النفس والاجتماع وغيرها. لكن ثمة «أنا» لا تكون في صيغة المفعول به، حالة الفاعل الأساسية، والتي لا تكون واعيًا لها في حالة الإدراك، ولكن فقط في حالة التأثُر. وذلك ما دعاه (فيشته)، «التأثر»، وقد ظهر له باعتباره مكونًا مركزيًّا في كل التجارب. أي إنك حين تسأل نفسك ما مبرر افتراضك لوجود العالم، وما يجعلك تظن أنك لست مضلَّلا، وما الذي يجعلك تظن أن «وحدة الأنا»[2] خاطئة، وأن كل شيء ليس من ابتكار مخيلتك، أو مجرد مظهر خادع أو مضلل تمامًا، فإن الإجابة هي أنك لا تستطيع الشك في أن صدامًا أو صدمة حدثت بينك وبين ما تريد، بينك وبين ما ترغب فيه، وبينك وبين الأشياء التي أردت فرض شخصيتك عليها،

---

(1) ترجمت (the «I») بالأنا الفاعلة، و(the «me») بالأنا المنفعلة لاختلاف استخدام الضمائر باللغة العربية.

(2) Solipsism وتترجم أحيانًا بالذاتوية والأنا وحدية، وتنطوي على إنكار لوجود أي شيء غير الذات.

والتي بهذا المعنى، قاومتك. في المقاومة تظهر الذات واللاذات. فدون اللاذات لن يكون هناك إحساس بالذات. ودون الإحساس بالذات لن يكون هناك إحساس باللاذات. لقد كان ذلك معطىً أساسيًا أكثر راديكالية وجذرية من أي شيء طغى عليه في المستقبل أو جرى استخلاصه منه. إن العالم كما تصفه العلوم هو تركيب مصطنع بالقياس إلى هذا المعطى الأساس والأصلي وغير القابل للتبسيط مطلقًا، والذي لا يتناول التجربة فقط، بل الكينونة. هذه هي تعاليم (فيشته) تقريبًا.

ومن هنا يقوم بتمديد الرؤية الواسعة والتي ستسيطر على الخيال الرومانتيكي بالكامل، حيث يكون الشيء الوحيد الجدير بالفعل، هو كما حاولت أن أبين، هو إظهار ذات محددة، بنشاطها الخلّاق، وفرضها للشكل على المادة، واختراقها للأشياء الأخرى، وإبداعها للقيم، وتكريس نفسها لتلك القيم. ولذلك تداعياته السياسية، كما ألمحت، فإذا جرى تحديد الذات ليس كفرد بل باعتبارها تنتمي لكينونة تتجاوز الشخص، مثل المجتمع أو الكنيسة أو الدولة أو الطبقة، والتي تغدو عند ذلك إرادة هائلة مقتحمة ومندفعة للأمام، تفرض شخصيتها الخاصة على العالم الخارجي وعلى عناصرها المكونة، الذين هم بشر جرى تقليص دورهم إلى مكونات أو أجزاء داخل شخصية أكبر وأكثر تأثيرًا ومقاومة تاريخية.

سأقتبس مقطعًا من خطاب (فيشته) الشهير إلى الأمة

الألمانية، بعد قيام نابليون بغزو بروسيا. لم تقدم تلك الخطابات إلى العديد من الناس ولم يكن لها تأثير كبير عند إلقائها. ومع ذلك، فعندما قُرئت لاحقًا، أنتجت طفرة حماسية هائلة للمشاعر القومية، وبقيت تُقرأ من قبل الألمان طيلة القرن التاسع عشر، وأصبحت إنجيلهم بعد عام 1918. ولن أحتاج سوى لاقتباس أسطر قليلة من كتاب المحاضرات الصغير هذا لتوضيح النبرة التي أعنيها - نوعية الدعاية السياسية[1] التي كان (فيشته) يصنعها في ذلك الحين. يقول:

«أما أن تؤمن بوجود مبدأ أصلي في الإنسان - حريّة، قابلية للكمال، تقدم لا نهائي للجنس البشري - أو أن لا تؤمن بشيء من ذلك. وربما تكون لديك مشاعر أو حدوسات تناقض ذلك. كل أولئك الذين يحملون التسارع الخلّاق للحياة داخلهم، أو الذين يظنون أنهم حُرموا تلك الموهبة، وعلى الأقل ينتظرون اللحظة التي يغمرهم فيها التيار الرائع للفيض والحياة الأصلية، أو لعلهم يهجسون بتلك الحرية في حيرة، ولا يشعرون إزاء هذه الظاهرة بالكراهية، ولا الخوف، بل الحب، فهؤلاء هم جزء من الإنسانية الأصلية. هؤلاء يمكن أن نعتبرهم أناسًا حقيقيين، وهم يمثلون البشر الأصليين - وأعني الألمان. ومن جهة أخرى، كل أولئك الذين أذعنوا لتمثيل فقط المشتقات

(1) propaganda.

والمنتجات الثانوية، والذين ينظرون إلى أنفسهم بتلك الطريقة، فإنهم يصبحون كذلك، وسيدفعون ثمن قناعتهم. هم ليسوا أكثر من ملحق للحياة. وليست لهم تلك الينابيع الصافية التي تترقرق أمامهم وربما لا تزال تترقرق من حولهم. هم ليسوا أكثر من صدى يأتي من صخرة بعيدة، أصدره صوت أطبق عليه الصمت الآن. هم مستثنون من البشر الأصليين؛ هم غرباء ودخلاء. إن الأمة التي تُسمّى «الألمانية» لاتزال لهذا اليوم تثبت فعاليتها الأصلية والخلاقة في مختلف المجالات».

ثم يقول:

«وهذا هو مبدأ الاستثناء الذي أتبناه. كل أولئك الذين يؤمنون بالحقيقة الروحية، أولئك الذين يؤمنون بحرية الحياة الروحية، ويؤمنون بالتقدم الأبدي للروح من خلال أداة الحرية، مهما كانت أرضهم الأصلية، ومهما كانت لغتهم التي يتحدثون بها، فهم عِرقنا، وجزء من شعبنا، أو سينضمون إليه عاجلًا أم آجلًا. وكل أولئك الذين يؤمنون بالكينونة المعتقلة، والتراجع، والدورات الأبدية، وحتى أولئك الذين يؤمنون بالطبيعة الجامدة، ويضعونها في دفّة قيادة العالم، مهما كانت بلادهم الأصلية، ومهما كانت لغتهم، فهم ليسوا ألمانًا، بل غرباء عنا، ونرجو أن يأتي اليوم الذي يُنتزعون فيه من شعبنا بالكامل».

إن هذه، لإنصاف (فيشته)، ليست موعظة شوفينية ألمانية، لأنه حين يقول «الألمان» فهو يقصد، كما يقصد (هيغل)، كل

الشعوب الجرمانية. ولعل ذلك لا يُحسِّن الوضع كثيرًا، لكنه أفضل قليلًا. وهذه الفئة تشمل الفرنسيين، والإنجليز، وكافة شعوب الشمال، وبعض شعوب شرق المتوسط أيضًا. ومع ذلك، فليس جوهر الخطبة هو مجرد الوطنية، أو محاولة رفع المعنويات الألمانية الذابلة والمحطمة تحت وطأة نابليون. الأهم هو ذلك التفريق بين أولئك الذين هم أحياء وأولئك الذين هم موتى، أولئك الذين هم أصداء وأولئك الذين هم أصوات، أولئك الذين هم ملحقات وأولئك الذين يمثّلون المحتوى الأصيل، والمبنى الأصيل. ذلك هو تفريق (فيشته) الأساس، وقد سيطر على عقول الكثير من الشباب الألمان المولودين في عقود السبعينيات والثمانينيات من القرن الثامن عشر.

إن الفكرة الجوهرية ليست «أنا أفكر إذن أنا موجود»، بل «أنا أريد إذن أنا موجود». ومن الغريب أن عالم النفس الفرنسي (مين دي برايان)، وقد كان يكتب في الفترة ذاتها، كان يقوم بتطوير الأفكار السيكولوجية ذاتها - إن الشخصية تُعرف فقط من خلال الجهد، والمحاولة، وقذف نفسك تجاه عقبات هي التي تشعرك بذاتك بصوة تامة. وبكلمة أخرى، فانك لا تشعر بذاتك بصورة ملائمة إلا لحظة المقاومة أو المعارضة. وهذا المبدأ يقود للتفوق والجبروت - سواء في الحياة الخاصة أو العامة.

دعوني أتحدث قليلًا - مع أنه من غير الإنصاف الكلام بصورة عابرة عنه - حول الجوانب الموازية وإن اختلفت في

نواحي عميقة عن تعاليم (فيشته)، وهي تلك التي قدّمها معاصره الأصغر (شيلنق)، والذي كان له تأثير عميق على (كولريج)، أكثر من أي مفكر آخر، وتأثير عميق على الفكر الألماني أيضًا، حتى وإن صار من النادر أن يُقرأ في أيامنا، وذلك يعود جزئيًّا إلى كون معظم أعماله تبدو مبهمة لنا اليوم، إن لم تكن مستغلقة.

على عكس (فيشته) الذي عارض المبدأ الحيّ للإرادة الإنسانية مع الطبيعة - والتي كانت بنظره كما بنظر (كانط) إلى حدٍّ، مادة ميتة، ينبغي قولبتها، عوض أن تكون كينونة متناغمة يجري الانسجام معها - فقد تبنّى (شيلنق) حيويّة صوفية. بالنسبة له، كانت الطبيعة ذاتها هي شيء حيّ، نوع من التطور الذاتي الروحاني. وقد رأى أن العالم يبدأ في حالة من اللاوعي الوحشي ويبدأ تدريجيًّا بالوعي بذاته. مبتدئًا من أكثر البدايات غموضًا، من الظلام، يقوم بتطوير إرادة لاواعية، تنمو بالتدريج لتصبح وعيًا ذاتيًّا. الطبيعة هي إرادة لاواعية والإنسان هو إرادة بدأت تعي ذاتها. والطبيعة تعرض مراحل مختلفة للإرادة: وكل مرحلة للطبيعة هي الإرادة في إحدى مراحل نموها. أولًا هناك الصخور والأرض، وهي الإرادة في حالة لاوعي كامل. (هذه إحدى تعاليم عصر النهضة، إن لم نذهب أبعد، وذات جذور غنوصية). ومن ثم تبدأ الحياة في الدخول إليها بالتدريج، ثم تظهر الحياة المبكرة للأنواع البيولوجية الأولى. ثم تأتي النباتات

وبعدها الحيوانات - الوعي الذاتي المتقدم، اضطراب الإرادة المتقدم باتجاه إدراك غاية ما. إن الطبيعة تسعى إلى شيء لكنها لا تدرك أنها تسعى اليه. والانسان يبدأ بالسعي وبإدراك ما يسعى إليه. وعبر السعي الناجح نحو ما يسعى إليه، فإنه يدفع الكون إلى مستوى أعلى من الوعي الذاتي. بالنسبة لشيلنق، الله هو نوع من مبدأ الوعي المتطور ذاتيًا. نعم فالله، كما يقول (شيلنق)، هو ألفا وأوميغا. الألفا غير واعية والأوميغا هي الوعي الكامل وقد وصل إلى ذاته. والله هو ظاهرة تصاعدية، نوع من التطور الخلّاق - وهي فكرة اتخذها (بيرغسون) لنفسه، فهناك القليل جدًا مما هو في تعاليم (بيرغسون) ولم يسبقه إليه (شيلنق).

هذه هي التعاليم التي كان لها أثر عميق على الفلسفة الجمالية الألمانية، وفلسفة الفن. لأنه إذا كان كل شيء في الطبيعة حيّ، وإذا لم نكن نحن سوى أكثر ممثليها وعيًا للذات، فإن مهمة الفنان هي الغوص في ذاته، والأهم الغوص داخل القوى الغامضة واللاواعية التي تتحرك داخله، وجلبها إلى الوعي خائضًا أعنف المعارك الداخلية وأكثرها إيلامًا. تلك هي فكرة (شيلنق). الطبيعة تفعل ذلك أيضًا. ثمة معارك داخل الطبيعة. فكل انفجار بركاني، وكل ظاهرة مثل المغناطيسية والكهرباء جرى تفسيرها من قبل (شيلنق) باعتبارها معركة لتأكيد الذات تخوضها قوى غامضة، لكنها في الإنسان تكون نصف واعية. والأعمال الفنية الوحيدة التي لها أي قيمة على

الإطلاق، بالنسبة له - وهي النظرية التي تأثر بها لاحقًا ليس فقط (كولرج) بل نقاد الفن الآخرون - هي تلك التي تشبه الطبيعة في إيصالها لنبض الحياة غير الواعي تمامًا. وأي عمل فني يكون واعيًا تمامًا هو نوع من الصورة الفوتوغرافية بالنسبة له. كل عمل فني لا يكون سوى نسخة، مجرد معرفة، شيء مثل العلم، هو نتاج دراسة دقيقة، يعقبهْا تدوين ما لاحظته بمصطلحات دقيقة وبصورة واضحة ومحددة وعلميّة - ذلك هو الموت. الحياة في العمل الفني هي مماثلة - وتشترك بخاصية مع - ما يعجبنا في الطبيعة، وهي تلك القدرة، القوة، الطاقة، الحياة، الحيوية التي تتفجر باندفاع. ذلك هو السبب في كون البورتريهات العظيمة، والتماثيل العظيمة، والأعمال الموسيقية العظيمة، تدعى عظيمة، لأننا نرى فيها ما يتجاوز السطح، وليس مجرد تكنيك، وليس مجرد شكل يفرضه الفنان، بصورة واعية، بل هو شيء قد لا يكون الفنان واعيًا له تمامًا، وهو النبض الذي في داخله لتلك الروح الأبدية التي صادف أن يكون هو ممثلها الناطق والواعي بذاته. ونبض الروح هذا هو أيضًا، في مستوى أعمق، نبض للطبيعة، بحيث يكون للعمل الفني تأثير مثير للحيوية لمن يراه أو يستمع إليه كظاهرة طبيعية. وعندما يفشل ذلك، وعندما يكون كل شيء تقليديًّا، ومصنوعًا وفق القواعد، وتحت ضوء الوعي الذاتي الكامل لما يفعله الفنان، فإن الناتج سيكون بالضرورة أنيقًا، تناظريًّا، وميتًا.

تلك هي النظرية الفنية الرومانتيكية الأساسية، المضادة للتنوير، وقد كان لها تأثير كبير على كافة النقّاد الذين يعطون دورًا للاوعي، ليس بالصورة الأفلاطونية القديمة كإلهام سماوي يعتري الفنان المنتشي الذي لا يدرك ما يفعله - وهي التعاليم التي طرحها أفلاطون في (إيون)، ووفقها يقوم الإله بالنفخ من خلال الفنان الذي لا يعلم ما يفعله لأن شيئًا أعظم منه يلهمه من الخارج - بل على كافة التعاليم التي تهتم وتعتبر من المفيد أخذ العنصر اللاواعي أو دون الواعي أو السابق للوعي في العمل، سواء لدى الفنان المفرد أو في الجماعة، الأمة، الشعب والثقافة. وهذا يعود مباشرة إلى (هيردر)، الذي كان ينظر إلى الأغاني والرقصات الشعبية كتعبير لروح غير مكتملة الوعي بذاتها داخل الأمة، ولن يكون لها قيمة إن لم تكن كذلك.

ولا يمكن الادعاء أن (شيلنق) كتب هذه الأفكار بقدر كبير من الوضوح. إلا أنه كتب بصورة متقطعة وكان له تأثير كبير على معاصريه. والتعاليم الأولى المهمة التي صدرت من مزج فكرة (فيشته) عن الإرادة وفكرة (شيلنق) عن اللاوعي - العناصر المكونة الأهم في التعاليم الجمالية للحركة الرومانتيكية، والتي امتدت لميادين السياسة والأخلاق أيضًا - هي نظرية الرمزية. فالرمزية هي نظرية مركزية في كل الفكر الرومانتيكي: وقد جرى ملاحظة ذلك دائمًا من قبل النقاد الذين تناولوا الحركة. وسأحاول توضيحها قدر الإمكان، مع أنني لا أزعم أنني

أستوعبها تمامًا، لأن الرومانتيكية، كما قال (شيلنق) عن حق، هي بالفعل غابة بريّة، متاهة لا مرشد فيها سوى الإرادة ومزاج الشاعر. ولأنني لست شاعرًا فإنني لا أثق أنني أستطيع توضيح هذه النظرية بشكل كامل، مع أنني سأفعل ما بوسعي.

ثمة نوعان من الرموز، وذلك لتبسيط الفكرة قدر الإمكان. ثمة رموز تقليدية ورموز من نوع آخر. والرموز التقليدية لا تمثّل صعوبة. فهي رموز نبتكرها لغرض الدلالة على أشياء معينة، وهناك قواعد تحكم معناها. إشارات المرور الخضراء والحمراء تعني ما تعنيه عُرفًا. الأضواء الحمراء تعني منع السيارات من المرور، وهي مجرد طريقة أخرى في قول «لا تعبر». وعبارة «لا تعبر» هي ذاتها نوع من الرموز، الرموز اللغوية التي تمثل منعًا من قبل من يملك السلطة، وتحمل في طياتها تهديدًا، وهو تهديد مفهوم بأنك إذا خالفت هذا الأمر فستكون هناك عواقب وخيمة. تلك هي الرمزية العادية، ومن أمثلتها اللغات الاصطناعية، والدراسات العلمية، وأي نوع من الرمزية المتواضع عليها والمبتكرة لغرض خاص، حيث يكون معنى الرمز محددًا بقاعدة.

لكن من الواضح أن ثمة رموز لا تنتمي إلى هذه الفئة. ولا أرغب في الدخول في نظرية الرمزية عمومًا، ولكن لأغراضي هنا، فإن ما يقصده هؤلاء الناس بالرمزية هو استعمال الرموز لما لا يمكن التعبير عنه حرفيًا. فوضع إشارات المرور يعني

أنك إذا استبدلت الأضواء الحمراء والخضراء ووضعت لوحات تحمل كلمة «توقف» أو «انطلق»، أو عوضًا عن ذلك، وضعت أشخاصًا بصلاحية معينة يعلنون في مكبرات الصوت «توقف» و«انطلق»، فإن ذلك سيحقق الغرض بصورة ملائمة، على الأقل فيما يخصّ القواعد اللغوية. لكنك إن سألت بأي معنى يكون العَلم الوطني المرفرف في الهواء والذيْ يثير المشاعر في صدور الناس، يكون رمزًا، أو بأي معنى يكون نشيد «المارسيليز» رمزًا، أو للذهاب أبعد، بأي معنى تكون الكاتدرائية الغوطية والمبنية بصورة معينة، بعيدًا عن وظيفتها كمبنى تُقام فيه الطقوس الدينية، تكون رمزًا لذلك الدين الذي تحتويه، أو بأي معنى تكون الرقصات المقدسة رموزًا، أو يكون أي طقس ديني رمزًا، أو بأي معنى يكون الحجر الأسود في الكعبة رمزًا للمسلمين، فإن الجواب هو أن ما ترمز إليه تلك الأشياء هو أمر لا يمكن التعبير عنه حرفيًا بأي طريقة أخرى. ولنفترض أن شخصًا سألك،» هل يمكنك إيضاح ما الذي تعنيه «إنجلترا» في الجملة التي تقول «تتوقع إنجلترا من كل شخص أن يقوم بواجبه» كما قالها (نيلسون)؟ وإذا حاولت الإيضاح قائلًا، إن «انجلترا» تعني عددًا من الكائنات العاقلة ثنائية الأرجل والتي لا تملك ريشًا والتي تقطن جزيرة معينة في فترة محددة من بداية القرن التاسع عشر، فمن الواضح أنها لا تعني ذلك. من الواضح أنها لا تعني مجموعة من البشر، الذين يملكون أسماء وعناوين يعرفها

(نيلسون)، ويستطيع إن رغب في تكبد العناء، تعدادهم. إنها لا تعني ذلك بوضوح، لأن الطاقة الانفعالية لكلمة «إنجلترا» تتجاوز إلى شيء أكثر غموضًا وأكثر عمقًا، وإذا سألت ما الذي تعنيه بالتحديد كلمة «إنجلترا» هنا؟ فهل ستستطيع تفكيك الكلمة، وهل ستقدم لي - مهما كان ذلك مضجرًا - المعادل الحرفي لما يعنيه هذا الرمز؟ لن يكون ذلك سهلًا. ولن يكون من السهل الإجابة لو سألت «ما الذي يمثله الحجر الأسود في الكعبة؟ ما الذي تعنيه هذه الصلاة المحددة؟ ما الذي تعنيه هذه الكاتدرائية للبشر الذي يأتون للتعبد داخلها بعيدًا عن الارتباطات العاطفية المبهمة وبعيدًا عن المناطق المعتمة؟ وليس ذلك فقط لكونها تثير المشاعر، فالمشاعر يمكن أن تستثار بغناء الطيور أو بالغروب، لكن الغروب ليس رمزًا وغناء الطيور ليس رمزيًا. لكن بالنسبة للمتعبدين، تُعتبر الكاتدرائية رمزًا، والطقس الديني رمزًا، وطقوس القربان هي رمز.

والسؤال الآن هو، ما الذي ترمز إليه هذه الأشياء؟ تقول النظرية الرومانتيكية إن ثمة نزوع لا نهائي إلى الأمام من قبل الواقع، وللكون من حولنا، إن هناك شيئًا لا نهائيًا ولا يمكن استنفاده، ولا تستطيع محاولات الترميز المحدودة أن تغطيه. تحاول أن تعبر عن شيء لا تستطيع التعبير عنه إلا بالوسائل المتاحة لك، لكنك تعرف أن ذلك لا يعبر عن كل ما تريد قوله لأن كل ما تريد قوله هو لا نهائي حرفيًا. ولذلك يجري

استخدام المجاز والرموز. فالمجاز هو تمثيل بالكلمات أو الألوان لشيء يملك معنى في ذاته لكنه أيضًا يدلّ على شيء آخر غيره. وعندما يمثّل المجاز شيئًا غير ذاته، فإن ما يمثله - بالنسبة لأولئك الذين يؤمنون بالمجاز ويرون أن المجاز هو الشكل الأعمق للكلام، مثلما اعتقد (شيلنق)، وكما اعتقد الرومانتيكيون عمومًا - هو، نظريًّا، غير قابل للتصريح. ولذلك جرى استخدام المجاز، وهو ما يجعل من المجاز والرمز بالضرورة، الأسلوبين الوحيدين لإيصال ما نريد إيصاله.

ما هو الذي أرغب في قوله؟ أرغب في التعبير عن التيّار الذي تحدث عنه (فيشته). أرغب في إيصال شيء غير ماديّ ولا أملك إلّا الوسائل الماديّة لفعل ذلك. أرغب في قول شيء لا يمكن التعبير عنه وأحتاج أن أستخدم التعابير. أرغب، ربما، في قول شيء لاواع وأحتاج أن أستخدم وسائل واعية. وأعرف مسبقًا أنني لن أفلح ولا أستطيع أن أفلح في ذلك، ولهذا فكل ما أستطيعه هو الدنوّ أكثر وأكثر بصورة مقاربة. أبذل ما في وسعي، لكنه صراع مؤلم، لي كفنان أو حتى لأي شخص يعي ذاته كما يعتقد الرومانتيكيون الألمان، وسأخوضه طيلة حياتي.

ولهذا علاقة بفكرة العمق. ففكرة العمق هي فكرة يندر أن يتناولها الفلاسفة. مع أنها مفهوم ملائم تمامًا للمعالجة وهو أحد أكثر المفاهيم التي نستخدمها أهمية. فعندما نقول عن عمل إنه عميق، وبعيدًا عن كون ذلك مجازًا بالطبع، لعل مصدره

الآبار، والتي تكون غائرة وعميقة - فعندما نقول عن شخص إنه كاتب عميق، أو إن لوحة أو قطعة موسيقية هي عميقة، فمن غير الواضح ما الذي نعنيه، لكننا لن نرغب في استبدال هذه الكلمة بكلمة أخرى مثل «جميل» أو «مهم» أو «مبني حسب القواعد» أو حتى «خالد». فعندما أقول إن (باسكال) هو أعمق من (ديكارت) (مع أن الأخير كان عبقريًا دون شك)، أو إن (دوستوفسكي)، سواء كنت معجبًا أو غير معجب به، هو كاتب أعمق من (تولستوي)، مع أنني قد أكون معجبًا بالأخير أكثر، أو إن (كافكا) هو أكثر عمقًا من (هيمنغواي)، فما الذي أحاول دون نجاح أن أقوله باستخدام هذا المجاز، والذي يبقى مجازًا لأنني لا أملك شيئًا أفضل أستعمله؟ وفقًا للرومانتيكيين - وهذه أحد مساهماتهم الأساسية في الفهم عمومًا - فإن الذي أعنيه بالعمق، مع أنهم لا يناقشونه تحت هذا المسمى، هو عدم القابلية للنفاد، عدم القابلية للاحتواء. ففي حالة الأعمال الفنية التي تكون جميلة لكن غير عميقة، أو حتى القطع الأدبية النثريّة أو الفلسفة، أستطيع أن أترجمها إلى كلمات حرفية واضحة بدقة. أستطيع أن أتحدث، مثلًا، عن عمل موسيقي من القرن الثامن عشر، حسن التركيب، متناغم، مريح، وحتى لو كان عملًا عبقريًا، لماذا تمّ تأليفه بهذه الطريقة، ولمَ يمنح سماعه البهجة. أستطيع اخباركم أن البشر يشعرون بنوع من اللذة عند سماع بعض الإيقاعات. أستطيع وصف تلك اللذة، ربما بدقة،

وعبر كافة الوسائل الاستبطانية المبتكرة. ولو كنت مبدعًا في الوصف - لو كنت مثل (بروست)، و(تولستوي)، لو كنت عالم نفس وصفيًّا مدرّبًا جيدًا - فقد أنجح في إعطائكم صورة عن مشاعركم الفعلية لحظة سماعكم لتلك الموسيقى أو قراءة قطعة نثريّة معينة، نسخة تكون مماثلة بصورة كافية لما تشعرون أو تفكرون به تلك اللحظة بالفعل. أشبه بترجمة ملائمة لما يحدث: علمية، حقيقية، موضوعية، قابلة للتحقق، وهكذا. لكن في حالة الأعمال العميقة، فإنني كلما تحدثت سيبقى هناك الكثير ليُقال. وليس هناك شك في أنني كل ما حاولت وصف مكمن عمقها، بمجرد أن أتكلم، سيتضح أن أعماقًا أخرى تتفتح، كلما تكلمت أكثر. أيًا كان ما أقوله، سأحتاج دائمًا أن أترك ثلاث نقاط في الأخير. وكل وصف أقدمه سيفتح أبوابًا على المزيد، وربما جوانب أكثر غموضًا، لكنه على أي حال، شيء لا يمكن من حيث المبدأ، تحويله إلى نثر دقيق، واضح، قابل للتحقق، وموضوعي. والحال هذه، فتلك بالتأكيد أحد استعمالات كلمة «عميق» - الإيحاء بفكرة عدم القابلية للتبسيط، وفكرة أنني مقيّد في نقاشي، وفي الوصف، باستخدام لغة، هي من حيث المبدأ، اليوم وأبدًا، غير ملائمة لأغراضها.

لنفترض أنني أحاول شرح قضية عميقة بصورة خاصة. أفعل ما بوسعي عارفًا أنها فكرة لا تستنفد. وكلما بدت غير قابلة للاستنفاد بالنسبة لي - كلما زاد المجال الذي يمكن

تطبيقها عليه، وكلما تفتّحت أغوار جديدة، كلما زادت عمقًا، وكلما اتسع المجال الذي تتناوله - وكلما كنت أكثر عرضة للقول إن هذه القضية هي عميقة وليست فقط حقيقية أو مثيرة أو مسليّة أو أصيلة أو أي كلمة أخرى أشعر بالحاجة لقولها. عندما يقول (باسكال) مثلًا، ملاحظته الشهيرة إن للقلب أسبابه أيضًا كما للرأس، وعندما يقول (غوته) إننا مهما بذلنا من الجهد، سيبقى دائمًا عنصر من التجسيم[1] لكل ما نفعله أو نفكر فيه، فإن تلك الملاحظات تصدم الناس بعمقها لهذا السبب، ولأننا أينما طبقناها ستبعث مشاهد جديدة، وتلك المشاهد غير قابلة للتبسيط والتحديد والوصف والتدوين، ولن تجد معادلة تقودك إليها من خلال الاستنتاج. تلك هي فكرة العمق لدى الرومانتيكيين وهي التي يرتبط بها معظم حديثهم عن المحدود الذي يمثّل اللامحدود، والمادي الذي يمثّل اللامادي، والميت الذي يمثّل الحيّ، والمكان الذي يمثّل الزمان، والكلمات التي تمثّل ما هو غير لغوي في ذاته. «هل يمكن القبض على المقدّس؟»، يسأل (فردريك شليقل)، ويجيب «كلّا، لا يمكن القبض عليه لأن مجرد فرض شكل عليه سيشوهه». وهذه الفكرة مبثوثة في كامل نظريتهم عن الحياة والفن.

ذلك يقود إلى ظاهرتين مثيرتين واستحوذايتين حاضرتين

(1) Anthropomorphism وتعني إضفاء صفات إنسانية على الأشياء والظواهر.

بقوة في فكر وشعور القرنين التاسع عشر والعشرين. الأولى هي الحنين، والثانية هي نوع من البارانويا. والحنين يعود إلى كون اللامحدود غير قابل للاستنفاد ولأننا نسعى إلى احتوائه، فلن يكون بوسعنا فعل شيء يحقّق لنا الرضا. عندما سُئل (نوفاليس) ما الذي يظن أنه يريده، وحول ماذا يدور فنه، قال «إنني دائمًا ذاهب إلى البيت، دائمًا باتجاه منزل أبي». وهذه عبارة لها دلالة دينية بمعنى ما، لكنها أيضًا تعني أن كل تلك المحاولات في التعبير عن العجيب والغريب وغير المعتاد والشاذ، كل تلك المحاولات للخروج من الإطار التجريبي للحياة اليومية، وكتابة القصص الفنتازية ذات التحولات والانمساخات الغريبة، هي محاولات لكتابة قصص رمزية أو مجازيّة وتحتوي على كل أنواع الإحالات الغامضة والمحتجبة والصور السريّة شديدة الغرابة والتي شغلت النقّاد لسنوات، هي جميعها محاولات للعودة، للرجوع إلى البيت، إلى ما يشدّه ويجذبه، إلى ذلك «التوق» الشهير واللامحدود الذي يردّده الرومانتيكيون، البحث عن الوردة الزرقاء، كما يدعوها (نوفاليس). هذا البحث عن الوردة الزرقاء هو محاولة لامتصاص اللانهائي داخلنا، لأن نتحد به، أو نفنى داخله. تلك نسخة مدنية، بالطبع، من ذلك الشوق الديني العميق للاتحاد بالله، لإيقاظ المسيح داخلنا، والاتحاد بالقوى الخلاقة للطبيعة بالمعنى الوثني، وهو ما وصل

إلى الألمان عن طريق أفلاطون، (إيكهارت)، (بيمه)، والصوفية الألمانية، ومصادر أخرى، إلا أنه هنا يتخذ شكلًا أدبيًا ومدنيًا.

وهذا الحنين هو على النقيض تمامًا مما اعتبره عصر التنوير مساهمته الخاصة. فالتنوير افترض نمطًا مغلقًا وكاملًا للحياة، كما حاولت أن أبيّن. كان هناك نمط معين للحياة والفن والمشاعر والأفكار يكون صحيحًا وصائبًا وحقيقيًا وموضوعيًا ويمكن تعليمه للناس لو توفرنا فقط على المعرفة اللازمة. كان ثمة حلول لمشكلاتنا، فقط لو استطعنا إنشاء بِنية تتوافق مع تلك الحلول ومن ثم قمنا بمواءمة أنفسنا، بتبسيط مخلٍّ، داخل تلك البِنية، فإننا سنحصل على أجوبة للمشاكل المتعلقة بالأفكار وتلك المتعلقة بالأفعال. لكن إذا لم يكن ذلك صحيحًا، وإذا كان الكون، نظريًا، هو في حالة حركة دون توقف، وإذا كان نشاطًا وليس كتلة من المادة، ولا محدودًا عوض أن يكون محدودًا، ومتبدلًا بصورة دائمة لا يسكن أبدًا، ولا يكون هو ذاته أبدًا (وأنا أستخدم الاستعارات المختلفة التي استخدمها الرومانتيكيون هنا)، وإذا كان موجة مستمرة (كما قال فردريك شليقل)، فكيف نحاول حتى أن نصفه؟ كيف يمكن لنا أن نصف موجة؟ إننا ننتهي عادة بتقديم بِركة آسنة. فعندما نحاول أن نصف الضوء فلن نتمكن من وصفه بدقة دون إطفائه. ولذلك، ينبغي أن لا نحاول وصفه. لكننا لن نستطيع التوقف عن المحاولة عن الوصف، لأن ذلك يعني التوقف عن التعبير،

والتوقف عن التعبير يعني التوقف عن الحياة. بالنسبة للرومانتيكيين، الحياة هي أن تفعل شيئًا، وأن تفعل يعني أن تعبّر عن طبيعتك. وأن تعبّر عن طبيعتك يعني التعبير عن علاقتك بالكون. وعلاقتك بالكون غير قابلة للوصف، لكنك مع ذلك، ينبغي أن تعبّر عنها. تلك هي المعاناة، وهذه هي المشكلة. هذا هو التوق اللامحدود، وهو السبب في الذهاب إلى بلاد نائية، وهو السبب في البحث عن نماذج عجيبة، وهو ما يجعلنا نسافر إلى الشرق ونكتب روايات عن الماضي، ونترك أنفسنا لكل أنواع التخيلات. ذلك هو الحنين الرومانتيكي النموذجي. ولو مُنحوا البيت، والتناغم، والكمال الذي يبحثون عنه، لرفضوه. إنه من حيث المبدأ، وبالتعريف، شيء يمكن الاقتراب منه دون تحقيقه، لأن تلك هي طبيعة الواقع. وهذا يذكّر بالقصة الشكاكة المعروفة حول الذي سأل (دانتي غابرييل روسيتي) عندما كان يكتب عن الكأس المقدس، «ولكن سيد روسيتي، عندما تعثر على الكأس المقدس، ما الذي ستفعله به؟» وقد كان ذلك بالتحديد هو السؤال الذي يعرف الرومانتيكيون الإجابة عليه. ففي حالتهم، كان الكأس المقدس غير قابل للاكتشاف من حيث المبدأ، وأيضًا هو ما لا ينبغي منع المرء من قضاء حياته بكاملها بحثًا عنه، وذلك بسبب ما هي عليه طبيعة الكون. وقد كان من الممكن أن يكون الأمر مختلفًا، لكنه ليس كذلك. فالحقيقة الصادمة عن الكون هي أنه

غير قابل للتعبير بالكامل، وغير قابل للنفاد، ولا يتوقف عن الحركة. ذلك هو المعطى الأساس وهو ما نكتشفه حين نكتشف أن الذات هي شيء يمكن الوعي به فقط عبر بذل مجهود. والجهد هو فعل، والفعل حركة، والحركة لا تنتهي - هي حركة دائمة. تلك هي الصورة الرومانتيكية الأساسية، وهي ما أحاول إيصاله بالكلمات قدر ما أستطيع، مع أنّ الكلمات، نظريًّا، ليس بمقدورها ذلك.

والفكرة الأخرى، هي البارانويا، وهي مختلفة إلى حدٍّ ما. فثمة نسخة متفائلة من الرومانتيكية بحيث يشعر الرومانتيكيون أنه وعبر الاندفاع إلى الأمام، وتوسيع حدود الكون، وتدمير العوائق في دربنا، أيًّا كانت - القواعد الميتة للفرنسيين في القرن الثامن عشر، والمؤسسات السياسية والاقتصادية المدمرة، القوانين، السلطة، وأي نوع من الحقائق العادية المستقرة، وأي مؤسسات ينظر إليها باعتبارها مطلقة، كاملة، ولا يمكن الرجوع عنها - فإننا نحرر أنفسنا أكثر وأكثر ونسمح لطبيعتنا اللامحدودة بالتحليق إلى آفاق أعلى وأعلى، ونغدو أكثر اتساعًا وعمقًا وحرية وحيوية، أكثر شبهًا بالآلهة التي نسعى إليها. لكن ثمة نسخة أخرى من الرومانتيكية المتشائمة وهي تستبد بالقرن العشرين إلى حدٍّ ما. والفكرة هي أننا مع محاولتنا كأفراد تحرير أنفسنا، إلا أن الكون لا يمكن ترويضه بهذه البساطة. هناك شيء في الخلفية، شيء في الأعماق المظلمة للاوعي، أو في

التاريخ، شيء لا يمكن القبض عليه وهو يُحبط رغباتنا العزيزة. أحيانًا يُنظر إليه على أنه طبيعة غير مبالية أو حتى معادية، وأحيانًا هو مكر التاريخ، والذي يظن المتفائلون أنه يدفعنا باتجاه غايات مجيدة، لكن المتشائمين مثل (شوبنهاور) يراه ببساطة محيطًا لا قعر له من الإرادة المنفلتة والتي نتخبط فوق سطحها دون وجهة، ودون إمكانية لفهم العنصر الذي نوجد فيه ونبحر خلاله. وهي قوة هائلة وجبارة ومعادية تمامًا، لا تفيد بشيء مقاومتها ولا حتى التكيف معها.

وتتخذ هذه البارانويا أشكالًا أخرى أكثر فجاجة. مثلًا، يمكن أن تتخذ شكل البحث عن كافة أنواع المؤامرات في التاريخ. ويبدأ الناس بالظن أن التاريخ تشكله قوى لا نتحكم فيها. شخص يقف وراءه كله: ربما اليسوعيون، وربما اليهود، أو الماسونيون. وقد حفّز هذا الموقف محاولات شرح مسار الثورة الفرنسية. نحن المتنورين والفضلاء والحكماء والخيّرين والطيبين نسعى لفعل شيء ما، وبطريقة غير مفهومة تنتهي كل جهودنا إلى لا شيء، ولذلك لا بد أن تكون هناك قوة مخيفة ومعادية تختبئ بانتظارنا وتعرقلنا عندما نعتقد أننا أوشكنا على النجاح. هذه الرؤية، كما ذكرت، تتخذ أشكالًا فجة مثل نظرية المؤامرة التاريخية، حيث تبحث دائمًا عن أعداء خفيين، وأحيانًا عن مفاهيم أكبر مثل القوى الاقتصادية، قوى الإنتاج أو حرب الطبقات (كما لدى ماركس)، أو المفهوم الميتافيزيقي

الأكثر غموضًا للعقل التاريخي الماكر (كما لدى هيغل)، والذي يعي أهدافه أكثر بكثير مما نفعل ويحتال علينا. يقول (هيغل) «الروح تخدعنا، الروح تحتال، الروح تكذب، والروح تنتصر». إنه ينظر إليها كما لو كانت قوة أريستوفانية[1] ساخرة وهائلة تهزأ بالبشر الضعفاء والذين يحاولون بناء بيوتهم الصغيرة فوق ما يظنونه جبلًا أخضر ومزهرًا، بينما هو بركان هائل للتاريخ البشري، يوشك على الانفجار مجددًا، ولعل ذلك في مصلحة البشر آخر المطاف، وليتحقق كمثال، لكنه على المدى القصير، يدمر الكثير من الناس الأبرياء مسببًا الكثير من المعاناة والدمار.

هذه أيضًا فكرة رومانتيكية، لأنك بمجرد أن تفكر أن هناك بالخارج شيئًا أعظم، شيئًا لا يمكن القبض عليه، ولا يمكن تحقيقه، فإنك ستشعر تجاهه إما بالحب، وهو ما أراده (فيشته)، أو الخوف، وإذا شعرت تجاهه بالخوف، يصبح الخوف بارانويا. وهذه البارانويا استمرت بالتراكم في القرن التاسع عشر: ووجدت ذروتها مع (شوبنهاور)، وهي تحتلّ أعمال (فاغنر)، حتى وصلت إلى ذروة في مختلف أنواع الأعمال في القرن العشرين، والتي سيطرت عليها فكرة أننا مهما فعلنا، فثمة داء، ثمة دودة في البرعم، شيء يحبط كل محاولاتنا دائمًا، سواء كانوا بشرًا نحتاج لإبادتهم أو قوى موضوعية تضيع أمامها

(1) Aristophanic.

كل الجهود سدى. وتمتلئ أعمال كتاب مثل (كافكا) بإحساس غريب من القلق غير المحدد، من الرعب، والخوف الأصلي، والذي لا يمكن ربطه بأي موضوع بذاته، وهذا ينطبق أيضًا على الأعمال المبكرة للرومانتيكيين. فقصة «ايكبرت الأشقر» التي كتبها (تيك) مثلًا، تمتلئ بالرعب. وليس هناك شك أنها رمزية، لكن ما يحدث دائمًا هو أن البطل يبدأ العيش بسعادة ومن ثم يحدث شيء مرعب. يظهر أمامه طير ذهبي ويغني أغنية عن عزلة الغابات، وهو مفهوم رومانتيكي - عن عزلة الغابات التي تكون نصف مبهجة ونصف مرعبة. ثم يقوم بقتل الطائر وتبدأ المصائب بالحدوث، ثم يستمر بالقتل، والتدمير، وينغمس في شبكة رهيبة تضعها أقدار غامضة ومخيفة أمامه. ويقتل المزيد، ويصارع، ويحارب، ثم يسقط. كان هذا النوع من الكوابيس نموذجيًا جدًا للكتابات الرومانتيكية الألمانية المبكرة وهي تنتج عن المصدر ذاته، فكرة الإرادة باعتبارها تسيطر على الحياة - الإرادة وليس العقل، وليس ترتيبًا للأشياء يمكن أن يدرس بهدف التحكم به، بل هو نوع من الإرادة. وطالما كانت إرادتي، وهي إرادة موجهة إلى غايات أنا صنعتها بنفسي، فمن المفترض أن تكون خيِّرة. وما دامت إرادة آلهة خيِّرة أو إرادة تاريخ يضمن لي خاتمة سعيدة، كما هي لدى فلاسفة التاريخ المتفائلين، فمن المفترض أن لا تكون مخيفة. لكن ربما انتهى الأمر إلى أن تكون النهاية أكثر سوادًا ورعبًا وغموضًا مما ظننت. وحول هذا، تراوحت

توجهات الرومانتيكيين بين التفاؤل الصوفي والتشاؤم المرعب، وهو ما يمنح كتاباتهم نوعًا غريبًا من التفاوت.

المؤثر الثاني الكبير الذي حدّده (شليقل) هو الثورة الفرنسية. كان لها تأثير واضح على الألمان، لأنها قادت، نتيجة للحروب النابلويونية على وجه الخصوص، إلى انفجار واسع للمشاعر القومية الجريحة، والتي غذّت تيار الرومانتيكية، باعتبارها تأكيدًا للذات الوطنية، وليحدث ما يحدث. وليس هذا الجانب هو ما أريد التأكيد عليه، ولكن لأن الثورة الفرنسية، والتي وعدت حلًّا كاملًا لكل الشرور البشرية، لكونها مؤسسة على الكونية السلميّة، كما ذكرت - عقيدة التقدم الذي لا يعيقه شيء، والذي غايته هو الكمال الكلاسيكي، الذي بمجرد أن نصل إليه، ستكون له الديمومة باعتباره مبنيًّا على أسس صلبة وضعها العقل البشري - إلا أنها لم تذهب في الاتجاه الذي قصدته (كان ذلك واضحًا للجميع)، ولهذا لم يكن ما جذبت الثورة الجميع إليه هو العقل، السلام، الانسجام، والحرية الكونيّة، المساواة، التحرر، الإخاء - ليس تلك الأشياء التي انطلقت لتحقيقها - ولكن على العكس، أدّت إلى العنف، والتغيير الفظيع غير المتوقع في الشؤون البشرية، لاعقلانية الغوغاء، القوة الجبارة لأبطال فرديين، رجال عظماء، أخيار وأشرار، استطاعوا السيطرة على تلك الحشود وتغيير مسار التاريخ بطرق مختلفة. كان شِعر الأفعال والمعارك والموت

الذي بعثته الثورة الفرنسية في عقول الناس ومخيلاتهم، ليس فقط في ألمانيا، بل في كل الأنحاء، ولذلك كان لها تأثير مناقض تمامًا لما أريد لها. وقد أثارت على وجه الخصوص فكرة التسعة أعشار الغامضة من جبل الجليد، والتي لا نعلم عنها ما يكفي.

وقد كان من الطبيعي أن يُسأل، لمَ فشلت الثورة الفرنسية، بمعنى أنه بعد حدوثها، وبصورة واضحة، كان أغلب الفرنسيين غير محررين، ولا متساوين، ولا متآخين على وجه خاص - وهذا يشمل على الأقل عددًا كبيرًا بما يكفي لإثارة السؤال. ومع كون البعض دون شك، تحسنت أوضاعه، فإن الكثيرين تدهورت أوضاعهم بوضوح. وفي الدول المجاورة أيضًا، تحرّر البعض، بينما شعر آخرون أن ذلك لم يكن يستحق العناء.

وقد قُدمت مختلف الإجابات على هذا التساؤل. فالذين آمنوا بالاقتصاد رأوا أن القادة السياسيين للثورة تجاهلوا الحقائق الاقتصادية. والذين آمنوا بالمَلَكية أو الكنيسة قالوا إن غرائز الإنسان الأعمق والإيمان العميق بالطبيعة البشرية جرى تجاهلها من قبل المادية الإلحاديّة، وهو ما قاد إلى نتائج فظيعة، وإن ما يحدث هو عقاب الطبيعة البشرية أو عقاب الله (حسب الفلسفة المعنية) على تحديه. لكن ما قادت الثورة الجميع للاشتباه به هو أننا قد لا نعرف ما يكفي: إن تعاليم الفلاسفة الفرنسيين، والتي كانت تمثّل تخطيطًا لتغيير المجتمع في اتجاه نرغب به، أثبتت

فشلها. ولذلك، ومع كون الجزء العلوي من الحياة الاجتماعية للبشر مرئيًا - للاقتصاديين، علماء النفس، معلمو الأخلاق، الكتّاب، التلاميذ، وكل أنواع العلماء والدارسين للوقائع - فإن ذلك الجزء ليس أكثر من قمة جبل الجليد الذي يقبع أسفله الهائل تحت المحيط. وذلك الجزء اللامرئي جرى التعامل معه باعتباره بدهيًا بصورة مبالغة، ولذلك انتقم لنفسه عبر تلك النتائج غير المتوقعة.

وفكرة النتائج غير المتوقعة، فكرة أنك قد تفترض بينما الواقع المخفيّ يعترض، ومع أنك تغيره، إلا أنه يقيم نفسه من جديد ويرتد ليضربك في الوجه. إنك إذا بالغت في تغيير هذه الأشياء - الطبيعة، البشر، وغيرها - فإن شيئًا يُسمّى «الطبيعة البشرية» أو «طبيعة المجتمع» أو «قوى اللاوعي المظلمة» أو «قوى الإنتاج» أو «الفكرة» - مهما كان الاسم الذي تختاره لهذه القوة الهائلة - فإنها ستصرعك وتهزمك - هذه الفكرة تغلغت في عقول كثيرة جدًّا في أوروبا، حتى أولئك الذين لم يكونوا يسمون أنفسهم رومانتيكيين، وقد غذّت كل أنواع العقائد: العقيدة الماركسية، والعقيدة الهيغلية، والعقيدة الشبنغلرية[1]، وعقيدة (توينبي)، والكثير جدًّا من الكتابات اللاهوتية لزماننا. وهنا بدأت الفكرة في ظني، وقد غذّت تيار البارانويا أيضًا،

(1) Spengler.

لأنها استدعت مرة أخرى فكرة وجود شيء أقوى منا، قوة موضوعية هائلة، لا يمكن دراستها ولا منعها. وقد جعل ذلك من الكون أكثر رعبًا مما كان عليه بداية القرن الثامن عشر.

والمؤثر الثالث الذي ذكره (شليغل) هو رواية (غوته) المسماة «فيلهلم ميستر». والرومانتيكيون أعجبوا بهذا العمل ليس بسبب قصته، ولكن لسببين آخرين: أولًا، لأنه يصف التكوين الذاتي لرجل عبقري - كيف يمكن لرجل أن يأخذ بيد نفسه وعبر الممارسة الحرّة لإرادته النبيلة وغير المقيدة يجعل من نفسه شيئًا يذكر. إذ يفترض أن هذه القصة تحكي السيرة الإبداعية لغوته كفنان. ولكن أكثر من ذلك، أعجبوا أيضًا بالتحولات الحادّة في الرواية. من قطعة نثريّة رصينة، أو وصف علمي لدرجة حرارة المياه مثلًا، أو لنوع من الحدائق، ينطلق (غوته) بعدها إلى مقطوعات منتشية، شعريّة، وغنائية من نوع ما، ثم ينتقل منها إلى الشعر وبعدها بسرعة يعود إلى نثر إيقاعي ولكن صارم. تلك التحولات الحادة من الشعر إلى النثر، ومن النشوة إلى الوصف العلمي، ظهرت للرومانتيكيين باعتبارها سلاحًا رائعًا ضد الواقع المبالغ في تحديده. هكذا ينبغي أن تكتب الأعمال الفنية. لا ينبغي كتابتها وفقًا للقواعد، ولا أن تكون نُسخًا لطبيعة معطاة، أو نوعًا من بِنية الأشياء يكون العمل الفني مجرد شرح لها، أو ما هو أسوأ، نسخة أو صورة منها. فمهمة العمل الفني هي تحريرنا، وهو يحررنا عبر تجاهل

التناظرات السطحية للطبيعة، والقواعد السطحية، ومن خلال التحولات الحادة من نمط إلى آخر - من الشعر إلى النثر، ومن اللاهوت إلى دراسة النبات وغيره - يقوم بتحطيم التقسيمات التقليدية التي نُحشر داخلها وتعيقنا وتقيدنا.

ولا أظن أن (غوته) اعتبر ذلك تحليلًا مقنعًا لعمله. فقد كان الرومانتيكيون يثيرون توتره، وقد اعتبرهم، هو و(شيلر) معه، كبوهيميين بلا جذور، وفنانين من الدرجة الثالثة (وقد كان بعضهم بالفعل كذلك)، وأشخاصًا همجيين وقليلي القيمة إلّا أنه، ولكونهم معجبين كثيرًا به ويمجدونه، لم يرغب باحتقارهم أو تجاهلهم. ولذلك نشأت علاقة متناقضة بينهم، بحيث إنهم أعجبوا به كأعظم العباقرة الألمان، لكنهم احتقروا ذائقته العادية، واحتقروا خضوعه لدوق فيمر الكبير، واعتبروه متنازلًا عن المبادىء في الكثير من الجوانب - باعتباره بدأ كعبقري جريء وأصيل ولكنه انتهى إلى رجل بلاط منعّم. ومن ناحية أخرى، نظر هو إليهم باعتبارهم فنانين فقراء، يعوضون فقر موهبتهم بالجموح المفرط في التعبير، لكنهم في الوقت ذاته، ألمان، ومعجبون، والجمهور الوحيد الذي امتلكه في وقت ما، ولذلك لا ينبغي إهمالهم، أو طردهم برعونة. كانت تلك هي العلاقة بينهم تقريبًا. وقد ظلّت علاقة غير مريحة إلى نهاية حياة (غوته)، وبالفعل لم يعط (غوته) نفسه أبدًا للرومانتيكية. وقبيل وفاته قال «الرومانتيكية مرض، والكلاسيكية صحّة»، وتلك هي تعاليمه الأساسية.

وحتى «فاوست»، (والتي لم تعجب الرومانتيكيين كثيرًا)، ومع كون البطل يمرّ عبر كثير من التحولات الرومانتيكية، ويُقذف به على الأمواج الهائجة - هناك الكثير من الفقرات التي يجري فيها مقارنته بتيّار هائج ومندفع، يقفز من صخرة إلى صخرة، دائم البحث عن تجارب جديدة يوفّرها «مفيستوفيليس» - هي في النهاية دراما تدور حول التصالحْ. والنقطة التي تلفت الانتباه في «فاوست» هي أنه، بعد أن قتل «غريتشن»، وبعد أن قتل «فيلمون» و«باوسيس»، وبعد أن اقترف الكثير من الجرائم في الجزأين 1 و2، هي أن هناك تحرر وحسم منسجم لكل تلك الصراعات، مع أنها بدون شك، تسببت بالكثير من سفك الدماء والمعاناة. لكن الدماء والمعاناة ليستا شيئًا بالنسبة لغوته: فمثل (هيغل)، افترض أن حالات الانسجام السماوي لا يمكن تحقيقها إلّا بصراعات حادّة، وتنافر عنيف، وهو ما سيظهر من علوّ أرفع، كعوامل مساهمة في تناغم هائل. لكن ذلك ليس رومانتيكيًا، بل لعله مضاد للرومانتيكية، لأن (غوته) ينزع عمومًا إلى الإقرار بوجود حلٍّ - حلّ صعب وعسير، وقد يحتاج عينًا متصوفة لرؤيته، لكنه يبقى حلًّا. كذلك كان (غوته) يعظ في رواياته، ما ينفر منه الرومانتيكيون تمامًا. في رواية «هرمان ودوروثي» و «ارتباطات اختيارية»[1]، نجد موعظة (غوته) الأساسية هي أنه إذا حدثت عقدة عاطفية، وكان هناك تعقيد

(1) Die Wahlverwandtschaften.

مخيف بين امرأة متزوجة وعشيقها مثلًا، فلا ينبغي أبدًا اللجوء للحلول السهلة كالطلاق، أو التخلي عن رباط الزوجية، بل ينبغي الإذعان والمعاناة والخضوع للتقاليد، والحفاظ على قواعد المجتمع. والموعظة هي أساسًا تتعلق بالنظام، وكبح الذات، والانضباط وسحق أي عوامل فوضوية وغير قانونية.

•

كان ذلك بالنسبة للرومانتيكية سمًّا زعافًا. ولم يكن هناك ما يكرهونه بهذا القدر. ففي حياتهم الخاصة، كان بعضهم فوضويًّا إلى حدّ. فمجموعة «الغرفة العليا»، وهي مجموعة من الرومانتيكيين الذين كانوا يجتمعون في «يينا» - الأخوان (شليقل)، ولفترة ما (فيشته)، و(شليرماخر) في برلين، و(شيلنق) - آمنوا وردّدوا بأعنف الطرق ضرورة وأهمية الحرية الكاملة، بما فيها الحب الحر. وقد تزوج (أوغست فيلهلم شليقل) امرأة فقط لكونها حبلى بطفل - كانت سيدة ألمانية ثورية وذات قدرة فكرية مميزة، وقد حبسها الألمان في «مينز» لتواطئها مع الثوار الفرنسيين - ثم تكرموا بالتنازل عنها لشيلنق. وقد حدث ذلك مسبقًا أيضًا بين (شيلر) و(جان بول)، رغم أنه لم ينتهِ بالزواج. ويمكن تقديم العديد من الأمثلة. ولكن بعيدًا عن علاقاتهم الخاصة، فإن الرواية العظيمة التي تضمّنت رؤيتهم للحياة، وقد أثرت بغوته و(هيغل) عميقًا، مع أنها قد لا تمثّل قيمة أدبية كبيرة، وهي رواية «لوسينده»، وقد نشرها (فردريك شليقل) في نهاية القرن الثامن عشر، وأصبحت نوعًا من «عشيق

الليدي تشاترلي» في زمنها. كانت رواية إيروتيكية إلى حدٍّ بعيد، تصف بعنف أنواعًا متنوعة من ممارسة الحب، بالإضافة إلى مواعظ من النوع الرومانتيكي حول ضرورة الحرية والتعبير الذاتي.

ويكمن جوهر رواية «لوسينده»، بعيدًا عن جانبها الإيروتيكي، هو في وصف ما يمكن لعلاقة حرّة بين البشر أن تكون عليه. وبصورة خاصة، يقوم الكاتب بالمقارنة باستمرار مع طفلة صغيرة تدعى «فيلهلمين»، تقذف رجليها في الهواء بحرية ودون قيود. يهتف البطل قائلًا «هكذا ينبغي أن يعيش الإنسان! ها هنا طفلة صغيرة، عارية ولا تقيدها التقاليد. لا ترتدي ملابس، ولا تخضع لأي سلطة، ولا تؤمن بمرشدين تقليديين لحياتها، وفوق كل شيء هي متبطلة، ليس هناك ما تفعله. التبطل هو الشرارة الأخيرة التي بقيت داخلنا من الفردوس السماوي الذي طُردت منه الإنسانية ذات يوم. الحرية، والقدرة على قذف أرجلنا في الهواء، وفعل كل ما نرغب به، ذلك هو الامتياز الأخير الذي نملكه في هذا العالم المخيف، تلك الطاحونة المرعبة التي تحكمها السببيّة حين تضغطنا الطبيعة بوحشية فظيعة» - وهكذا.

وقد أثارت الرواية صدمة عميقة ودافع عنها واعظ برلين الكبير (شليرماخر)، بصيغة لا تختلف كثيرًا عن دفاع رجال دين بريطانيين كثر عن رواية «ليدي تشاترلي» في ستينيات القرن

العشرين. أي إنه كما تَمَّ تقديم كتاب (لورنس) باعتباره ليس مضادًا للروحانية، بل يسير في الاتجاه ذاته الذي يدعم الكنيسة الأرثوذكسية، فكذلك رواية «لوسينده»، التي هي رواية إباحية من الدرجة الرابعة، جرى تقديمها من (شليرماخر) بدافع الولاء كرواية روحانية في الأساس. وكل أوصافها الفيزيائية هي رمزية، وكل ما فيها هو موعظة عظيمة، ترنيمة للحرية الروحية للإنسان الذي لا تقيده التقاليد الزائفة. وقد مال (شليرماخر) في وقت لاحق للتراجع عن موقفه هذا الذي يدلّ على عطفه وولائه وكرمه أكثر مما يدلّ على قدراته النقديّة. وأيًا كان الحال، فإن الغرض من رواية «لوسينده» هو تحطيم التقاليد. وأينما استطعت تدمير التقاليد فعليك فعل ذلك.

ولعل أكثر حالات تدمير التقاليد إثارة وحدّة نعثر عليها في مسرحيات (تيك) والقصص الشهيرة التي كتبها (إي تي هوفمان). فالافتراض العام للقرن الثامن عشر، بل لكل القرون السابقة، وهو أمر لا أملّ من تكراره، هو أنه ثمة طبيعة للأشياء، بِنية للأشياء. وبالنسبة للرومانتيكيين كان ذلك زائفًا بصورة عميقة. فليس هناك بِنية للأشياء لأن ذلك سيقيدنا ويخنقنا. لا بد أن يكون هناك ميدان للفعل. والممكن هو أكثر حقيقية من المتحقق. فما تمّ صنعه يُعد ميتًا. وبمجرد أن تصنع عملًا فنيًّا عليك التخلي عنه، لأنه بمجرد أن يصنع فهو هناك، وقد انتهى أمره، إنه ينتمي لتقويم العام الماضي. ما تمّ صنعه، وما اكتمل إنشاؤه، وما جرى

فهمه ينبغي التخلي عنه. اللمحات، والشظايا، والإيحاءات، والإشراقات الصوفية - تلك هي الطريقة الوحيدة للقبض على الواقع لأن أي محاولة لتحديد الواقع، ولتقديم وصف متماسك، وأي محاولة لتحقيق الانسجام، وأن يكون هناك بداية ووسط ونهاية، هو انحراف وكاريكاتير لما هو، جوهريًا، فوضوي وبلا شكل، بل تيار نابض، وفيض هائل لإرادة تدرك ذاتها، وأي فكرة لتقييدها هي عابثة وتجديفية. ذاك هو الجوهر الحماسي الفعلي للإيمان الرومانتيكي.

هناك قصة لهوفمان حول عضو مجلس بلدي نزيه، وجامع كتب، يجلس في ملابسه المنزلية في غرفته، مُحاطًا بصورة طبيعية بمخطوطات قديمة، وخارج باب منزله ثمة مقرعة نحاسية. وهذه المقرعة النحاسية تتحول أحيانًا إلى بائعة تفاح قبيحة: أحيانًا تكون بائعة تفاح وأحيانًا تكون مقرعة نحاسية. أما بالنسبة لسيدها، عضو المجلس البلدي المحترم، فأحيانًا يجلس على كرسيه، وأحيانًا يدخل في إناء شراب البنش ويختفي في بخاره ليصعد في الجو مع الأرواح. وأحيانًا يذوب في شراب البنش ويشربه الناس ويخوض مغامرات عجيبة بعد ذلك. هذه بالنسبة لهوفمان، قصة فانتازية عادية من النوع الذي اشتهر به، فبمجرد أن تبدأ قصة له، لن تعرف ما سيحدث. تكون هناك قطة في الغرفة. وربما تكون القطة قطة، وربما كانت بالطبع إنسانًا متحولًا. ولا يمكن للقطة تأكيد ذلك، وهو يخبرك بأنه لا يستطيع

تأكيد ذلك، وهو ما يشيع جوًّا من اللايقين حول كل ما يحدث، وهو أمر مقصود بالطبع. عندما كان (هوفمان) يسير عبر جسر في برلين كثيرًا ما شعر بأنه محبوس في زجاجة. ولم يكن واثقًا ما إذا كان البشر من حوله هم بشر أم دمىً. واعتقد أن ذلك كان حالة أصيلة من الأوهام السيكولوجية - أي إنه لم يكن سويًّا تمامًا من الناحية السيكولوجية - لكن وفي الوقت ذاته كان الموضوع الرئيس في قصصه هو قابلية كل شيء للتحول إلى أي شيء.

يكتب (تيك) مسرحية بعنوان «القط ذو الحذاء الطويل»، وفيها يقول الملك للأمير الذي أتى لزيارته، «أنت يا من جئت من مكان ناءٍ، كيف لك أن تتقن لغتنا؟»، وهنا يجيب الأمير «اشش!»، يقول الملك «لم تقول «اشش!»، فيقول الأمير، «إذا لم أفعل - إذا لم تتوقف عن الكلام في الموضوع - لن نتمكن من إكمال المسرحية». ثم ينهض أحد الجمهور الذي تمّ الاتفاق معه ليقول «لكن هذا إخلال بكل قواعد الواقعية، من غير المقبول أن يناقش الممثلون المسرحية فيما بينهم». وهذا كله مقصود تمامًا. وفي مسرحية أخرى للكاتب نفسه، يركب رجل يدعى «ساكراموش» على حماره. وفجأة تحدث عاصفة رعدية، فيقول «ليس هناك شيء عن هذا في المسرحية، وليس ثمة شيء يشير إلى مطر في الدور الذي يخصني، إنني ابتلّ تمامًا». ويقوم بدق الجرس فيأتي الميكانيكي فيقول له «لِمَ تمطر؟» يجيب الميكانيكي، «الجمهور يحبون العواصف الرعدية»، وهنا يقول

«ساكراموش»، «في المسرحيات التاريخية المجيدة لا يمكن للسماء أن تمطر». يقول الميكانيكي، «بلى، يمكن أن تمطر» ويقدم أمثلة، ثم يقول على أية حال إنهم يدفعون له لجعلها تمطر. ثم ينهض شخص من الجمهور ليقول «يجب أن توقفوا هذا الخلاف الذي لا يحتمل، لا بدّ للمسرحية من أن تحتوي على نوع من الإيهام. من المستحيل أن تستمر المسرحية ويقوم الشخصيات داخلها بمناقشة تكنيكها» - وهكذا. وفي المسرحية ذاتها، توجد مسرحية داخل مسرحية، وداخل المسرحية مسرحية أخرى، ويقوم جمهور المسرحيات الثلاث بالتحدث لبعضهم البعض، ثم يقوم شخص محدّد يقف خارج المسرحية بمناقشة علاقات الجماهير المختلفة مع بعضها البعض.

ولتلك المسرحية ما يناظرها بالطبع: فهي تمثّل سلفًا لبيرانديلو، وللدادائية، والسريالية، ولمسرح العبث - هناك بدأ كل هذا. والهدف من ذلك هو محاولة خلط الحقيقة بالمظهر قدر الإمكان، وإزالة الحاجز بين الواقع والوهم، وبين الحلم واليقظة، وبين الليل والنهار، وبين الوعي واللاوعي، وذلك لإنتاج إحساس بالكون المفتوح، والذي لا توجد به جدران، وللتغير والتحول الدائم، والذي يستطيع شخص ذو إرادة قوية تطويعه، حتى لو بصورة موقتة، لصنع ما يريد. تلك هي التعاليم المركزية للحركة الرومانتيكية، وقد كان لها بالطبع نظيرها السياسي. فقد بدأ الكتّاب السياسيون الرومانتيكيون في القول «إن الدولة ليست آلة، وليست أداة. لو كانت الدولة آلة، لفكّر

الناس في شيء آخر، لكن ذلك لم يحدث. فالدولة إما أن تكون نموًّا طبيعيًّا أو إنها انبثاق لقوة أصلية غامضة لا نستطيع فهمها وتملك سلطة ذات بعد لاهوتي». يقول (آدام مولر)، إن المسيح لم يمت فقط لأجل الأفراد بل لأجل الدول، وهي عبارة متطرفة جدًّا للسياسة اللاهوتية، ومن ثم يوضح أن الدولة هي مؤسسة صوفية تتجذّر بعيدًا في أعماق لا يُسبر غورها ولا يمكن فهمها، من الوجود البشري، الذي هو في حالة حركة دائمة وعابرة للحدود. وأي محاولة لتقليص ذلك إلى دساتير وقوانين، هي محكومة بالفشل لأنه لا شيء مكتوب يستطيع البقاء، لا دستور، يكون مكتوبًا، يستطيع البقاء، لأن الكتابة ميتة والدستور ينبغي أن يكون لهبًا حيًّا داخل قلوب البشر الذين يعيشون معًا مثل عائلة صوفية متوهجة. وعندما يبدأ هذا النوع من الحديث، فإن هذه التعاليم تبدأ في الانتشار إلى ميادين لم تكن معدّة لها، وهناك بالطبع، تصبح لها تداعيات خطيرة جدًّا.

وأخيرًا سأتطرّق، وبصورة موجزة، إلى مفهوم السخرية الرومانتيكي، والذي يعني الشيء ذاته.

فقد جرى ابتكار السخرية[1] بواسطة (فردريك شليقل): الفكرة هي أنك كلما رأيت مواطنين شرفاء يتابعون أعمالهم، وكلما رأيت قصيدة جيدة السبك - قصيدة مكتوبة وفقًا للقواعد - وكلما رأيت مؤسسة سلميّة تحمي حياة وأملاك المواطنين،

---

(1) Irony: وتعني سخرية أو مفارقة ساخرة.

أضحك عليها، أهزأ بها، وكن ساخرًا، أنسفها، ووضّح أن النقيض هو صحيح بالدرجة ذاتها. فالسلاح الوحيد ضد الموت، بالنسبة له، وضد التكلّس وضد كل نوع من الاستقرار والتجميد لتيار الحياة، هو ما يسميه السخرية. وهو مفهوم مبهم لكن الفكرة عموما هي أنه، ردًّا على أي افتراض يقوله أحد ما، فلا بد أن يوجد على الأقل ثلاث افتراضات، جميعها تتعارض مع الأول، وكل منها حقيقي بالدرجة نفسها، وجميعها ينبغي تصديقها، بالتحديد لأنها متعارضة - لأن تلك هي الطريقة الوحيدة للانفلات من القيود المنطقية البشعة التي ترعبه، سواء كانت تأخذ شكل سببية فيزيائية، أو قوانين تنشئها الدولة، أو قواعد فنية حول كيف ينبغي تأليف قصيدة، أو قواعد المنظور أو قواعد الرسم التاريخي أو أي قواعد رسم أخرى وضعها أي من الموظفين الفرنسيين في القرن الثامن عشر. هذا ما ينبغي الهروب منه. ولا يكفي إنكار تلك القواعد للهرب منها، لأن أي إنكار سيجلب ببساطة أرثوذكسية أخرى، مجموعة أخرى من القواعد التي تناقض القواعد الأصلية. ينبغي نسف القواعد لأنها قواعد.

هذان العنصران - الإرادة الحرة غير المقيدة وإنكار وجود طبيعة للأشياء، ومحاولة نسف وتفجير فكرة بنية مستقرة للأشياء - هي في العمق منها ومن بين العناصر الأكثر جنونًا لهذه الحركة القيمة والمهمة.

التأثيرات المستمرّة

سأحدّد الآن، مهما بدا ذلك تهوّرًا، ما يظهر لي أنه جوهر الرومانتيكية. وأرغب في العودة إلى موضوع طرحته سابقًا، وهو التقليد القديم الموجود في لبّ الفكر الغربي للألفيتين الماضيتين على أقل تقدير، والتي تسبق منتصف القرن الثامن عشر - ذلك الموقف والقناعات المحددة التي هاجمتها الرومانتيكية وأضرّت بها أعظم الضرر كما يظهر لي. وأعني تلك المقولة التي تعتبر أن الفضيلة هي المعرفة، وهي مقولة عبّر عنها سقراط بوضوح، عبر صفحات أفلاطون، وهي مشتركة بينه وبين التقاليد المسيحية. وربما اختلفنا حول نوعية المعرفة المعنية: هناك معارك بين فيلسوف وآخر، وبين دين وآخر، وبين عالم وآخر، وبين الدين والعلم، وبين الدين والفن، وبين كل اتجاه ومدرسة فكرية وبين الأخرى، لكن المعركة تبقى هي ذاتها حول ما هي المعرفة الحقيقية للواقع، والتي يتيح امتلاكها للبشر معرفة ما ينبغي عليهم القيام به، وكيف يتكيفون. فقد اتفق على أن ثمة طبيعة للأشياء بحيث إذا عرفت تلك الطبيعة وعرفت علاقتك بها، وإذا كان هناك آلهة وعرفت هذه الآلهة، وفهمت العلاقات

بين مكونات هذا الكون، فإن أهدافك بالإضافة إلى الحقائق التي تخصّك، ستظهر واضحة بالنسبة لك، وستعرف حينها ما الذي ينبغي عليك فعله إذا أردت تحقيق ذاتك وفقًا لطبيعتك التي تلحّ عليك لفعل ذلك. ولفعل ذلك، من الضروري معرفة ما إذا كانت هذه المعرفة معرفة فيزيائية، سيكولوجية، أو لاهوتية، أو نوعًا من المعرفة الحدسيّة، الفردية أو الجماعية، وما إذا كانت حصريّة على الخبراء أو متاحة لكل إنسان. ربما حدث الاختلاف حول هذه الأشياء، لكن مثل تلك المعرفة موجودة - ذلك هو أساس مجمل التقاليد الغربية والتي، كما ذكرت، هاجمتها الرومانتيكية. كانت تلك الرؤية مماثلة للعبة تركيب الصورة حيث يكون مطلوبًا منا تركيب القطع المتناثرة، صورة كنز خفيّ نحتاج للبحث عنه.

إن جوهر هذه الرؤية هو أن هناك كينونة من الحقائق التي نحتاج للتسليم بها. والعلم هو التسليم، فهو يسترشد بطبيعة الأشياء، وبالاهتمام الدقيق بما هو موجود هناك، وعدم الانحراف عن الحقائق، والفهم والمعرفة والتكيّف. ويمكن تلخيص الرؤية المعاكسة لذلك، والتي تبنّتها الحركة الرومانتيكية، تحت محورين. أحدهما أصبح مألوفًا الآن وهو فكرة الإرادة الجامحة: ليست معرفة القيم بل إبداعها، هي ما يحققه البشر. أن تبدع القيم، والغايات، والأهداف، وفي النهاية تبدع رؤيتك الخاصة للكون، تمامًا كما يصنع الفنان عمله

الفني - وقبل أن يبدع الفنان عمله الفني، فإنه لا يوجد، ولا يمكن العثور عليه في أي مكان. ليس هناك نسخ ولا تعديل، ولا تعلم للقواعد، ولا ضوابط خارجية، وليست هناك بِنية تحتاج إلى فهمها والتكيف معها قبل الاستمرار. إن لبّ العملية كلها هو الابتكار، الخلق، وأن تصنع من لا شيء، أو من أي مواد تكون في القرب. والجانب الأكثرْ مركزية في هذه الرؤية هي أن الكون هو كما تختار أن تجعله، إلى حدٍّ معين على أية حال. كانت تلك هي فلسفة (فيشته)، وهي إلى حدٍّ ما فلسفة (شيلنق)، وهي ذاتها، في زمننا هذا، الاستبصار الخاص بعلماء نفس مثل (فرويد) الذي يرى أن الكون بالنسبة لبشر مسكونين بأوهام وخيالات معينة سيكون مختلفًا عن الكون بالنسبة لآخرين يخضعون لأوهام أخرى.

والمحور الثاني - وهو يرتبط بالأول - هو أنه ليس هناك بِنية للأشياء. ليس ثمة نمط تحتاج إلى التكيف معه. هناك فقط، إن لم يكن الفيض، فهو الابتكار الذاتي اللانهائي للكون. لا ينبغي النظر إلى الكون باعتباره مجموعة من الحقائق، ونمطًا من الأحداث، ومجموعة من الكتل في الفضاء، كينونات ثلاثية الأبعاد ترتبط معًا عبر علاقات لا تُنقض، كما تعلمنا الفيزياء والكيمياء والعلوم الطبيعية الأخرى. الكون هو عملية دائمة من الدفع الذاتي للأمام، وابتكار الذات الدائم، وهو ما يمكن أن يكون معاديًا للإنسان كما لدى (شوبنهاور) وإلى حدٍّ ما (نيتشه)،

بحيث تحبط كل محاولات الإنسان لضبطه، وتنظيمه، والاطمئنان له، وصنع صيغة دافئة يرتاح إليها المرء - سواء نظرنا إليه بتلك الطريقة، أو باعتباره ودودًا، لأنك عبر توحيد ذاتك معه، عبر مشاركته الخلق، وعبر الانخراط في تلك العملية، بل واكتشاف القوى الخلّاقة داخلك التي هي ذاتها في الخارج، وعبر التوحد مع الروح من جهة ومع المادة من جهة أخرى، والنظر إلى الكلّ باعتباره عملية هائلة من الابتكار الذاتي، فإنك ستغدو حينها حرًا.

ليس الفهم هو المصطلح الملائم للاستخدام، لأنه يقتضي الفاهم والمفهوم، العارف والمعروف، نوع من الفجوة بين الذات والموضوع. لكن ليس ثمة هنا موضوع، هناك فقط ذات، تدفع بنفسها إلى الأمام دون توقف. قد تكون الذات هي الكون أو الفرد أو الطبقة أو الأمة أو الكنيسة - أيًا كان ما يجري تحديده باعتباره الواقع الأكثر حقيقية لما يتألف منه الكون. لكنها في كل الحالات عملية من الإبداع المستمر والدائم للأمام، وكل التخطيطات، والتعميمات، والأنماط التي تفرض عليه هي أنواع من التشويه، والانتهاك. عندما قال (ووردزورث) إن التحليل هو القتل، كان ذلك تقريبًا هو ما يعنيه. مع أنه كان الأكثر اعتدالًا بين من طرحوا تلك الرؤية.

وأي محاولة لتجاهل ذلك، وتجنبه، والسعي لرؤية الأشياء باعتبارها تخضع لنوع من العقلنة، نوع من الخطة، ومحاولة

وضع مجموعة من القواعد أو القوانين أو الصيغ، هو نوع من خداع الذات الذي يُعدّ غباءً انتحاريًّا في آخر المطاف. كانت تلك هي موعظة الرومانتيكيين على أية حال. كلما حاولت أن تفهم أي شيء، وعبر أي طاقات تملكها، ستكتشف، كما وضحت، أن ما تسعى إليه غير قابل للنفاد، وأنك تحاول القبض على ما لا يمكن القبض عليه، تُحاول تطبيق معادلة على شيء يفلت من معادلتك، لأنك كلما حاولت تثبيته، انفتحت عليك هاوية جديدة، وهي هاوية تقود إلى هاوية أخرى وهكذا. الأشخاص الوحيدون الذين استطاعوا فهم الواقع، هم أولئك الذين فهموا عبثية محاولة الفهم وتحديد الأشياء وتثبيتها ووصفها مهما كانت دقة المحاولة. ولا ينطبق ذلك على العلم فقط وهو الذي يقدم بصرامة كبيرة تعميمات من النوع (بالنسبة للرومانتيكيين) الخارجي والفارغ، لكنه ينطبق أيضًا على أكثر الكتّاب والمنشغلين بالوصف الدقيق للتجارب - أولئك الواقعيين، الطبيعيين، أولئك الذين ينتمون إلى مدرسة تيّار الوعي: (بروست)، (تولستوي)، المستكشفون الأكثر موهبة لكل حركات الروح البشرية - حتى هؤلاء، وإلى الحدّ الذي يلتزمون فيه بنوع من الوصف المحايد، سواء من خلال الفحص الخارجي أو الاستبطان الداخلي الدقيق، والاستبصارات العميقة لحركات الروح. طالما كانوا يعملون تحت وطأة الوهم بأنه من الممكن مرة وإلى الأبد تدوين ووصف وإعطاء صيغة نهائية

للعملية التي يسعون للقبض عليها وتثبيتها، فإن النتيجة ستكون اللاواقعية والوهم - محاولة لقبض ما لا يقبض عليه، ومطاردة الحقيقة حيث لا توجد، ومحاولة إيقاف الجريان الدائم، والقبض على الحركة عبر التوقف، والقبض على الزمان عبر المكان، والقبض على الضوء عبر الظلمة. كانت تلك هي موعظة الرومانتيكيين.

عندما سألوا أنفسهم كيف يمكن، في تلك الحالة، أن يبدأ المرء في فهم الواقع، بأي معنى من معاني كلمة «يفهم»، وكيف يمكن له أن يصل إلى أي استبصار حوله دون أن يقسم نفسه إلى ذات ويغدو الواقع موضوعًا. كيف يمكن له ذلك دون أن يقتله أثناء العملية، والجواب الذي وصلوا إليه، على الأقل بعضهم، كان أن ذلك يمكن أن يتمّ فقط من خلال الأساطير، عبر تلك الرموز التي ذكرتها، لأن الأساطير تجسد في ذاتها شيئًا لا يُقال، وتستطيع أن تستوعب المظلم واللاعقلاني والذي لا يوصف، ذلك الذي يعبّر عن الغموض العميق للعملية كلها، من خلال صور تنقلك إلى صور أخرى وتشير جميعها إلى اتجاه لا نهائي. كانت تلك هي مقولة الألمان الذين كانوا مسؤولين في آخر المطاف عن هذه الرؤية. وهم يرون أن اليونان فهموا الحياة لأن أبوللو وديونيسيوس كانا رمزين، كانا أسطورتين، تعبران عن خواص معينة، لكنك إن سألت نفسك ماذا يمثّل أبوللو، وما الذي أراده ديونيسيوس، وحاولت أن تعبّر عن ذلك بعدد

محدود من الكلمات، أو حتى عبر رسم صور محدودة، فإن ذلك يمثّل عبثًا لا طائل من ورائه. ولذلك كانت الأساطير تمثّل صورًا يتأملها الذهن، في سكينة نسبية، وفي الوقت ذاته تمثّل شيئًا لا نهائيًا، عبر الأجيال، تحول ذاتها مع تحوّل البشر، وتمثل موردًا لا ينقضي من الصور المرتبطة التي هي سكونية وأبدية في الوقت ذاته.

لكن تلك الصور الإغريقية ميتة بالنسبة لنا، لأننا لسنا إغريقًا. كان ذلك هو درس (هيردر). إن فكرة العودة إلى ديونيسيوس أو أودين هي فكرة عبثية. لذلك نحتاج أن يكون لدينا أساطير حديثة، ولأنه ليس ثمة أساطير حديثة، فالعلم قد قتلها، أو على الأقل جعل المناخ غير ملائم لها، فإننا نحتاج إلى خلقها. ونتيجة لذلك، كانت هناك عملية واعية لإبداع الأساطير: نلاحظ مبكرًا في القرن التاسع عشر، جهودًا حريصة ومضنية لتأليف الأساطير - وربما لم تكن مضنية، ربما يمكن وصف بعضها بأنه تلقائي - وهي ستخدمنا بالطريقة التي خدمت بها الأساطير القديمة الإغريق. «إن جذور الحياة مفقودة في الظلام» يقول (أوغست فيلهيلم شليقل) . «سحر الحياة يكمن في اللغز الذي لا يمكن كشفه»، وهذا ما تحتاج الأساطير استيعابه. «إن الفن الرومانتيكي» يقول أخوه (فريدريك)، «هو صيرورة دائمة دون الوصول أبدًا إلى الكمال. لا شيء يمكنه سبر أعماقها... إنها لوحدها أبدية، لوحدها حرّة؛ إن قانونها

الاول هـو إرادة الـخـالـق، إرادة الـخـالـق الـذي لا يـعـرف أي قوانين». الفن كله هو محاولة الإيحاء بالرموز عن الرؤية التي لا توصف للحركة المستمرة التي ندعوها الحياة. ذلك هو ما حاولت توضيحه.

هكذا أصبح «هاملت» أسطورة، على سبيل المثال، أو «دون كيخوته»، أو «فاوست». ولا أعرف ما الذي كان يمكن لشكسبير أن يقوله عن الأعمال الاستثنائية التي تراكمت حول «هاملت» منذ القرن التاسع عشر، أو ما كان يمكن أن يقوله (سيرفانتيس) عن المغامرات المذهلة التي مرّ بها «دون كيخوته» منذ بداية القرن التاسع عشر، لكن تلك الأعمال تحوّلت إلى مصادر غنية للأساطير، وإذا كان مبتكروها لا يعرفون عن ذلك شيئًا، فهو أفضل. كان الافتراض هو أن المؤلف لا يستطيع معرفة الأعماق التي يسبرها. لا يستطيع (موزارت) أن يقول ما هي العبقرية التي ألهمته، بل لو أنه استطاع ذلك، فإن عبقريته تنضب عند هذا الحد. وإذا كنت ترغب في مثال بارز لإمكانية صنع الأسطورة في القرن التاسع عشر، وهو ما يقع في قلب الرومانتيكية - محاولة تفتيت الواقع إلى شظايا، والهرب من بنية الأشياء، وقول ما لا يُقال - فإن تاريخ أوبرا «دون جيوفاني» لموزارت هي مثال ملائم.

كما يعرف كل من سمعها، فإن الأوبرا تنتهي أو تكاد تنتهي بتدمير «دون جيوفاني» على يد قوى الجحيم، بعد فشله في

الإصلاح والتوبة. نسمع صوت الرعد ثم تلتهمه قوى الجحيم. وبعد أن يختفي الدخان من على خشبة المسرح، تقوم الشخصيات المتبقية في المسرحية بغناء أغنية سداسية صغيرة لطيفة حول روعة أن يكون «دون جيوفاني» قد دُمّر بينما هم أحياء وسعداء، ويعتزمون السعي لحياة مسالمة وراضية وعادية، كل بطريقته: «مازيتو» سيتزوج «زيرلينا»، و«ايلفيرا» ستعود إلى الدير، «لوبريللو» سيبحث عن سيد جديد، «أوتافيو» سيتزوج «دونا آنا»، وهكذا. في القرن التاسع عشر اعتبر الجمهور تلك المقطوعة السداسية والبريئة تمامًا، والتي هي إحدى المقطوعات الساحرة لموزارت، تجديفية ولهذا لم يتمّ تمثيلها في المسرحية أبدًا. وقد أعيد إدراجها في البرامج الأوروبية، على حدّ علمي، بواسطة (مولر)، وكان ذلك نهاية القرن التاسع عشر أو بداية العشرين، وهي لاتزال تؤدّى بانتظام.

والسبب هو هذا. كانت تلك الشخصية الهائلة والمسيطرة والشريرة والرمزية، «دون جيوفاني»، والتي لا نعرف إلى ما ترمز، لكنها بالتأكيد ترمز إلى شيء لا يوصف. لعله يرمز إلى الفن مقابل الحياة، لنوع من الشرّ اللامتناهي مقابل الخير العادي، يرمز إلى القوة، إلى السحر وإلى قوى جحيمية تتجاوز البشر. والأوبرا تنتهي بلحظة ذروة هائلة، تلتهم فيها قوة جحيمية قوة أخرى، وتتصاعد الميلودراما الهائلة إلى ذروة بركانية، كان يراد بها إخافة الجمهور، وإشعارهم أي عالم قلق

ومروِّع يعيشون فيه. ثم تبدأ تلك السداسية الصغيرة الباهتة، والتي تغني فيها الشخصيات ببساطة وسلام حول معاقبة الشرير، وأن الناس الطيبين سيستمرون في حياتهم العادية والمسالمة بعد ذلك. وقد اعتبر هذا المقطع غير فني، وسطحي، وعاطفي ومقزّز، ولهذا تمّ إسقاطه.

كان تحويل «دون جيوفاني» إلى أسْطورة هائلة، تسيطر علينا وينبغي تفسيرها على أنها تعبّر عن الجوانب العميقة والغامضة للطبيعة المرعبة للواقع، أبعد ما تكون عن أفكار كاتب الأوبرا، والأرجح أنها بعيدة جدًّا عن أفكار (موزارت). كان كاتب الكلمات (لورينزو دا بونتي)، والذي بدأ حياته كيهودي مُهتدٍ في البندقية، وأنهاها كمدرس للغة الإيطالية في نيويورك، كان أبعد ما يكون عن فكرة وضع رموز روحانية كبيرة على المسرح. لكن في القرن التاسع عشر، كان ذلك هو الموقف تجاه شخصية «دون جيوفاني» والذي استمر يفتن عقول الناس - لقد فُتن به (كيركيغارد) إلى درجة عميقة - ولا تزال تفعل ذلك إلى اليوم. أن هذا مثال نموذجي عن قلب القيم، والتحويل التام لما بدأ عرضًا جافًا، كلاسيكيًّا، وتناظريًّا، ومتناسبًا مع عصره من كل النواحي. لقد حطَّمَت الصورة الإطار وبدأت فجأة في نشر أجنحتها بصورة عجيبة ومرعبة.

تلك الرؤية لصور عظيمة تسيطر على البشرية - القوى المظلمة، اللاوعي، وأهمية ما لا يعبّر عنه، وضرورة أخذه في

الاعتبار - جميعها تغلغلت في كل جوانب الأنشطة البشرية، وهي لا تقتصر على الفن أبدًا. فقد دخلت مثلًا إلى السياسة، بداية بصورة معتدلة، في صور (بيرك) عن المجتمع العظيم للموتى والأحياء، والذين لم يولدوا بعد، تربطهم معًا روابط كثيرة تستعصي على التحليل وجميعهم أوفياء لها، لدرجة أن أي محاولة لتحليلها عقليًا - مثلًا كعقد اجتماعي أو نوع من الترتيب المنفعي لغرض العيش بسعادة، أو منع الصراعات بين البشر - تغدو سطحية وتخون الروح الداخلية التي لا توصف والتي تحتلّ أي مجتمع إنساني، وتدفعه إلى الأمام، ويُعدّ الولاء لها والاندماج الروحي فيها، هو لبّ الحياة الإنسانية الحقيقية والأصيلة والعميقة والمخلصة. وهي تجد تعبيرها الأبلغ لدى (آدم مالر) أحد تلامذة (بيرك) الألمان. فالعلم، كما يرى (مالر)، لا ينتج سوى حالة سياسية تفتقر إلى الحياة، فالموت لا يستطيع تمثيل الحياة، ولا يمكن للركود (أي العقد الاجتماعي، الدولة الليبرالية، والدولة البريطانية على وجه الخصوص) أن يمثّل الحركة. ولا تعبر العلوم والمنفعة واستخدام الآلات عن الدولة والتي ليست «مجرد مصنع، مزرعة، شركة تأمين أو مجتمع تجاري. بل هي الربط الحميمي لكل احتياجات الأمة الروحية والمادية، ولكل ثراوتها المادية والروحية، ولكل حياتها الداخلية والخارجية، لتصبح كليّة عظيمة، مليئة بالحيوية والنشاط والحياة».

وقد أصبحت هذه الكلمات الغامضة هي لبّ ومركز النظرية العضوية للحياة السياسية، والولاء للدولة، واعتبارها منظمة شبه روحيّة، ترمز للطاقات الروحية للسرّ الإلهي، وهي رؤية الرومانتيكيين، أو على الأقل الرومانتيكيين الأكثر تطرفًا، للدولة.

وقد دخلت هذه الرؤية أيضًا إلى مجال القانون. ففي المدرسة الألمانية للتشريع التاريخي، القانون الحقيقي ليس هو ذاك الذي تقرّه سلطة ما، أو دولة أو مجلس. فذلك يُعدّ حدثًا اعتباطيًّا، تدفعه المنفعة أو اعتبارات أخرى تافهة. إنها ليست كذلك ولكنها أيضًا ليست شيئًا أبديًّا - مثل قوانين الطبيعة، أو القوانين السماوية، التي يستطيع أي إنسان عاقل اكتشافها بنفسه، كما بيّنت الكنيسة الرومانية أو الرواقيون أو الفلاسفة الفرنسيين في القرن الثامن عشر. وربما اختلفت تلك المرجعيات حول ماهية تلك القوانين أو كيفية اكتشافها، لكنها اتفقت جميعها أن هناك مبادئ أبدية لا تتغير تتأسس عليها الحياة البشرية، ويجعل الالتزام بها من البشر أخلاقيين وعادلين وخيّرين. لقد جرى إنكار ذلك كله. القوانين هي نتاج القوى المضطربة داخل الأمّة، والقوى الغامضة التقليدية، ولجذورها العضويّة، التي تجري في عروقها مثل الأشجار، وتنتمي لشيء لا يمكن تحديده ولا تحليله، ولكنه شيء يعرفه ويجري في عروق كل شخص أصيل. القانون هو امتداد للتقاليد، ويعود

جزئيًا للظروف، وفي الجزء الآخر يعود إلى الروح العميقة للأمّة، والتي تظهر الآن كما لو كانت فردًا - تلك الكينونة التي يشكلها أفراد الأمّة فيما بينهم. القانون الحقيقي هو القانون التقليدي: ولكل أمّة قوانينها، ولكل أمّة شكلها، وهو شكل يعود للماضي البعيد والمبهم، وتغوص جذوره في الظلمة عميقًا، ولو لم تكن كذلك، لأصبح من السهل نزعها. وقد كان (جوزيف دي ميتر)، وهو فيلسوف فرنسي كاثوليكي ورجعيّ، وقد آمن جزئيًّا بالرؤية العضوية للحياة بالقدر الذي تسمح به الفلسفة التوميّة[1] التي هو أحد أتباعها، كان يقول إن أي شيء يصنعه الإنسان، فإنه يستطيع إفساده. الشيء الوحيد الأبديّ هو تلك العملية الغامضة والمرعبة والتي تتجذر عميقًا وبعيدًا عن الوعي، هي التي تخلق التقاليد والدول والأمم والدساتير. وأي شيء يُكتب أو يُقال أو يستنتجه رجال وقورون في ساعة هادئة هو شيء سطحيّ من المرجح انهياره بمجرد أن يقوم رجال آخرين عقلاء بالدرجة نفسها وسطحيون بالدرجة نفسها بدحضه - وهو لذلك لا يملك أساسًا واقعيًا.

وينطبق ذلك أيضًا على النظريات التاريخية. فالمدرسة التاريخية الألمانية العظيمة تسعى إلى تتبع التطور التاريخي من خلال قوى لاواعية وغامضة تمتزج فيما بينها بطرق غير مفهومة.

(1) نسبة إلى الفيلسوف توما الأكويني.

وثمة أيضًا ما يمكن أن يدعي الاقتصاد الرومانتيكي، خصوصًا في ألمانيا، ويمثله مثلًا، الأفكار الاقتصادية لأناس مثل (فيشته) و(فردريك لست)، والذين آمنوا بضرورة خلق دولة معزولة، تستطيع الطاقات الروحية الحقيقة للأمّة التعبير فيها عن نفسها دون تأثير من الأمم الأخرى. أي أن يكون الغرض من الاقتصاد، والغرض من التجارة والنقود، هو الاكتمال الروحي للإنسان، ولا يخضع للقوانين الدائمة المزعومة للاقتصاد والتي آمن بها حتى رجال مثل (بيرك). فقد قال (بيرك) إن قوانين التجارة هي قوانين الطبيعة وهي لذلك قوانين إلهية، واستنتج من ذلك أنه لا يمكن فعل شيء للقيام بأي إصلاح متطرف، وسيكون على الفقراء الموت جوعًا - كانت تلك هي نتائج تلك الرؤية تقريبًا. وقد كانت هذه النتيجة هي أحد الأسباب التي قادت إلى السمعة السيئة والمبرَّرة لمدرسة الاقتصاد الحرّ laissez fair. كانت الاقتصاديات الرومانتيكية هي النظرية المعاكسة بدقة. فكافة المؤسسات الاقتصادية ينبغي توجيهها إلى نوع من المبدأ للعيش المشترك بصورة متقدمة روحيًا. وفوق كل ذلك، لا ينبغي أن تخطئ وتظن أنه هناك قوانين خارجية، وأن هناك قوانين موضوعيّة للاقتصاد تتجاوز السيطرة البشرية. تلك تمثّل عودة نموذجية لـ«طبيعة الأشياء». ذلك يعني مرة أخرى أنك تعتقد بوجود بِنية للأشياء يمكن دراستها، بينما تتوقف هي لتتيح

لك تفحصها ووصفها - وهذا وضع زائف. أي افتراض بوجود قوانين موضوعية هو وهم بشري ببساطة، اختراع بشري، ومحاولة من البشر لتبرير سلوكهم، خصوصًا سلوكهم المشين، عبر استدعاء ورمي المسؤولية على عاتق قوانين خارجية متخيلة - ذلك القانون السياسي، أو ذلك القانون الاقتصادي - والتي يزعم أنها ثابتة ولهذا فهي لا تشرح فقط بل تبرّر الفقر والبؤس والظواهر الاجتماعية المنفّرة الأخرى.

وفي هذا الإطار، يمكن للرومانتيكيين أن يكونوا تقدميين أو رجعيين. ففي الدول التي تدعى ثوريّة، وهي الدول الراديكالية التي أُنشئت بعد الثورة الفرنسية، كان الرومانتيكيون رجعيّين، وطالبوا بالعودة إلى نوع من الظلام القروسطي. وفي الدول الرجعية، مثل بروسيا بعد عام 1812، أصبحوا تقدميين، إلى الحدّ الذي اعتبروا فيه تأسيس الملكية في بروسيا خانقًا، واعتبروه آلية مصطنعة تخنق الاندفاع العضوي لحياة البشر المحبوسين هناك. فالرومانتيكية يمكن أن تتخذ كلا الشكلين. ولذلك نجد رومانتيكيين ثوريين ورومانتيكيين رجعيين. ولذلك لا يمكن تثبيت الرومانتيكية وفق أي رؤية سياسية محددة مهما حاولنا ذلك.

كانت تلك هي الأسُس الرئيسية للرومانتيكية: الإرادة، حقيقة إنه لا يوجد بنية للأشياء، وإنه يمكنك تشكيلها وفق إرادتك - وهي تظهر إلى الوجود نتيجة لفعل التشكيل الذي

قمت به - ولذلك فهي تعارض أي رؤية تسعى إلى تمثيل الواقع باعتباره يملك شكلًا يمكن دراسته وتدوينه وتعليمه ونقله للآخرين، ومعاملته بصورة علمية.

وليس هناك حقل يظهر فيه هذا الموقف بوضوح مثل حقل الموسيقى، والتي لم أتحدث عنها إلى الآن. فمن المثير للاهتمام، بل من الطريف أن نراقب تطوّر المواقف من الموسيقى من بداية القرن الثامن عشر إلى منتصف القرن التاسع عشر. ففي القرن الثامن عشر، وخصوصًا في فرنسا، كان يُنظر إلى الموسيقى باعتبارها فنًّا ثانويًّا. والموسيقى المغنّاة كان لها مكانة لأنها تؤكد على أهمية الكلمات، بينما للموسيقى الدينية أهمية باعتبارها تساهم في الحالة التي يسعى إلى إحداثها الدين. وحتى باكرًا، قال (دارف) إنه من الجليّ أن الفنون البصريّة هي أكثر حساسية للروح البشرية من السماع. وقال (فونتين)، وهو أحد أكثر رجال زمنه تحضرًا، بل وفي معظم الأزمان، إنه حين دخلت موسيقى الآلات للمرّة الأولى وبدأت تجتاح فرنسا، وبدأت تظهر السوناتات، مقابل الموسيقى الدينية الغنائية أو الموسيقى الأوبرالية التي اعتاد عليها، والتي كان لها حبكة وتفسير، ونوع من الأهمية التي تتجاوز الموسيقى: «أيتها السوناتا، ما الذي تريدينه مني؟» - وأدان موسيقى الآلات باعتبارها نمطًا من الأصوات التي لا معنى لها، والتي لا تناسب الأسماع الرقيقة أو المتحضرة.

كان ذلك موقفًا شائعًا في فرنسا منتصف القرن الثامن عشر. وهي تتضح بصورة بارزة في الأبيات التي وجّهها كاتب الدراما والمقالة (مارمونتيل) في نهاية عقد الثمانينيات من ذلك القرن إلى المؤلف الموسيقي (غلوك) والذي ذاع صيته في المسرح الباريسي في تلك الفترة. وقد قام (غلوك)، كما يعرف الجميع، بإصلاح الموسيقى بحيث أعطىْ الأولوية للألحان على الكلمات، وعبر دفع الكلمات لتتوافق مع المشاعر الحقيقية والدراما التي أراد إيصالها عبر الموسيقى - ذلك الإصلاح الموسيقي العظيم الذي أخرج الموسيقى من كونها مجرد عنصر مصاحب لمعاني الكلمات الدرامية. وقد أغضب ذلك (مارمونتيل)، الذي افترض أن الدراما وكل الفنون تملك خاصية محاكاتية، وأن مهمتها هي محاكاة الحياة، ومحاكاة مُثُل الحياة، محاكاة الكائنات المتخيلة، والكائنات المثالية، وليس بالضرورة الكائنات الواقعية، لكنها محاكاة من نوع ما، تفترض علاقة بالأحداث والأشخاص والعواطف الواقعية، التي توجد في الواقع، والتي كان مطلوبًا من الفنان تقديمها بصورة مثالية، لكنه يحتاج إلى تقديمها كما هي. والموسيقى لم يكن لها دلالة بذاتها - هي مجرد أصوات متتابعة - وهي لذلك غير محاكاتية. وهو ما اتفق الجميع عليه. فالكلمات لها علاقة بالكلمات التي تُقال في الحياة العادية، والرسومات لها علاقة بالألوان في الطبيعة، لكن الأصوات لم تكن تشبه الأصوات التي نسمعها في

حفيف الأشجار أو غناء الطيور. فالأصوات التي يستخدمها الموسيقيون كانت بعيدة جدًا عن أي تجربة بشرية، مقارنة بالمواد التي يستخدمها الفنانون الآخرون. هكذا هاجم (مارمونتيل) الموسيقي (غلوك) بالكلمات التالية:

ها قد وصل، أحدب بوهيميا،

ها قد وصل، تسبقه سمعته،

على حطام القصيدة الرائعة

يجعل «أخيل» و«أغامنون» يعويان،

يجعل الملكة «كليمنسترا» تصرخ،

ويجعل الأوركسترا التي لا تعرف الكلل، تزأر.

كان ذلك هجومًا نموذجيًا في زمنه. كان موقف أولئك الذين يرفضون التخلي عن الربط مع الطبيعة، أو فكرة المحاكاة، لصالح الفكرة الغريبة للتعبير عن دواخل الروح. وهذا ينطبق على (فونتين) حين كتب في 1785. فبالنسبة له، كان الغرض الوحيد للموسيقى هو أن توحي بمشاعر معينة. وإذا لم تكن توحي بمشاعر موجودة، وتذكّر بشيء، وترتبط بتجربة من نوع ما، فهي بلا قيمة. فالأصوات بحدّ ذاتها لا تعبر عن شيء ولا ينبغي استعمالها بهذا الغرض. في بداية القرن التاسع عشر، بينما كانت تتحدث عن الموسيقى التي أشارت إلى شغفها الشديد بها، قالت (مدام دو ستيل) بصورة نموذجية، شيئًا

مشابهًا وهي توضح أين تكمن قيمة الموسيقى. قالت: «من هو الرجل الذي عاش حياة تصطخب بالعاطفة ويستطيع أن يكون محايدًا وهو يستمع إلى الألحان التي بثّت الحياة في أوقات الرقص واللعب أيام شبابه الهادئ؟ وأي امرأة أتلف الزمن جمالها، تستطيع أن تستمع ببرود إلى الأغنية التي غنّاها لها حبيبها قديمًا؟». ولا شك أن ذلك صحيح، لكنه يختلف تمامًا عن المقاربة الموسيقية التي عبّر عنها الرومانتيكيون الألمان في ذلك الزمن. فحتى (ستاندال) والذي عشق (روسيني) بعاطفة تكاد تكون جسدية، يقول عن موسيقى بيتهوفن، إنه يكره ذلك التركيب المدرسيّ والذي يكاد أن يكون رياضيًّا لموسيقاه - وهو يشبه ما يقوله الناس في الحاضر عن موسيقى (شونبيرغ).

وهذا يختلف كثيرًا عن ما ذكره (واكنرودر)، الذي كتب في العقد الأخير من القرن الثامن عشر، يقول إن الموسيقى «تعرض لنا كل حركات الروح وقد تحرّرت»، أو ما قاله (شوبنهاور) بأن «المؤلف الموسيقي يكشف لنا الجوهر الحميمي للعالم، وهو مفسِّر الحكمة العميقة الذي يتحدث لغة لا يفهمها العقل». لا العقل ولا أي شيء آخر في الواقع: تلك هي فكرة (شوبنهاور)، لأنه رأى الموسيقى تعبيرًا عن الإرادة العارية، تلك الطاقة الداخلية التي تحرك العالم، ذلك الاندفاع الداخلي الذي لا يوصف والذي يمثل، بالنسبة له، جوهر الواقع، وهو ما تحاول كل الفنون الأخرى ترويضه وترتيبه وتنسيقه وتنظيمه، وهي بهذا

المعنى تقوم بتقسيمه وتشويهه وقتله. وقد كانت تلك أيضًا رؤية (تيك) و(أوغست فيلهلم شليقل)، بل هي رؤية كل الرومانتيكيين، وقد كان كثير منهم شغوفون بالموسيقى. ثمة مقالات مميزة كتبها (هوفمان) ليس حول (بيتهوفن) و(موزارت) فقط، بل حول الدلالة الكونية والميتافيزيقية للنغمة الأساسية والخامسة، والتي يصفها بأنها عمالقة بأسلحة لامعة. ولديه مقالة صغيرة حول دلالات بعض المفاتيح، مثل A flat minor، وهو أمر كان من النادر أن يكتب عنه من قبل أي أوروبي آخر.

هكذا اعتبرت الموسيقى مجردة، ومفصولة عن الحياة، كنوع من التعبير المباشر، غير المحاكاتي، وأبعد ما يكون من وصف أي شيء. لكن ذلك لا يعني أن الرومانتيكين اعتقدوا أن الفن غير مقيّد، وأنه يمكن لأي أحد أن يغني ما يخطر بباله، ويرسم ما يمليه عليه مزاجه، أو يعبّر عن العواطف دون تقييد - وقد اتهمهم بذلك (ايرفنق بابيت) من بين آخرين، لكن دون وجه حق. فقد قال (نوفاليس) بوضوح، «عندما تصطخب العاصفة في صدر الشاعر، وتصيبه الحيرة والارتباك، فإن النتيجة تكون لغطًا بلا معنى». لا ينبغي على الشاعر أن يُمضي اليوم متسكعًا بحثًا عن المشاعر والصور. وبالطبع، من الضروري أن تكون لديه هذه المشاعر والصور، ويحتاج أن يسمح لتلك العواصف بأن تصطخب - فكيف يمكن له تجنبها؟ - لكنه يحتاج بعد ذلك إلى ترويضها، ويحتاج أن يجد الوسيط الملائم للتعبير عنها. وقد

قال (شوبيرت) إن علامة الموسيقي العظيم هي أن يجد نفسه محاصرًا بعاصفة من الإلهام، تصطخب فيها القوى بصورة عنيفة، لكنه يحتفظ بإدراكه أثناء هذه العاصفة ويوجّه جنوده. ومن الواضح أن ذلك تعبير أكثر أصالة بكثير عن عمل الفنانين، مقابل ما كان الرومانتيكيون الجامحون يقولونه، والذين لم يكونوا واعين لطبيعة الفن بالقدر ذاته الذي لم يكونوا فيه فنانين.

من هم أولئك الأشخاص الذين مجّدوا الإرادة بتلك الطريقة، وكرهوا الطبيعة الثابتة للواقع، وآمنوا بتلك العواصف، وتلك الهاوية التي لا تروّض ولا يمكن تجسيرها وتلك التيارات التي لا يمكن التحكم بها؟ من الصعب تقديم تفسير سوسيولوجي لصعود الحركة الرومانتيكية، وإن كان من الضروري فعل ذلك. والتفسير الوحيد الذي استطعت العثور عليه ينشأ عن دراسة هؤلاء الأشخاص ذاتهم خصوصًا في ألمانيا. والحقيقة أنهم كانوا مجموعة من الرجال البسطاء بصورة كبيرة. كانوا فقراء، خجولين، يحبّون الكتب، ويشعرون بالارتباك وسط المجتمع. كان يسهل ازدرائهم، واضطروا للعمل كمدرسين لأناس من أصحاب المكانة، وكانوا مليئين بالشعور بالإهانة والظلم. من الواضح أنهم كانوا مقيدين ومنكمشين داخل عالمهم. كانوا مثل غصن (شيلر)، يرتدّ سريعًا ليضرب من يثنيه. كان ثمة شيء في بروسيا، حيث أتى معظم هؤلاء - من تلك الدولة المفرطة الأبويّة تحت حكم (فردريك

العظيم)، وحول كونه تاجرًا زادت ثروة بروسيا بسببه، وزاد جيشها، وجعل منها أقوى وأغنى دولة ألمانية، لكنه في الوقت ذاته أفقَر فلاحيها ولم يعطِ فرصًا كافية لمعظم مواطنيها. ومن الصحيح أيضًا أن أكثر هؤلاء الرجال، هم أبناء لرجال كنيسة أو موظفين مدنيين، وقد تلقوا تعليمًا منحهم طموحات عاطفية وفكرية معينة. ولكون الكثير من الوظائف في بروسيا يحتلّها أشخاص ينتمون لطبقة نبلاء، وجرى الحفاظ على التمييز الاجتماعي بصورة صارمة، ولهذا لم يتمكنوا من تحقيق طموحاتهم، وأصابهم الإحباط وبدأوا في اعتناق كل أنواع الأوهام.

ثمة حقيقة في هذا التفسير. وعلى الأقل، يظهر لي كتفسير أكثر إقناعًا - أن رجالًا يشعرون بالإهانة، وتثيرهم الثورة الفرنسية والتحول العام للأحداث، يبدأون بهذه الحركة - من نظرية (لوي هوتيكور) والذي يظن أن هذه الحركة بدأت في فرنسا بين النساء، نتيجة للجهد العصبي الذي يحدثه الإفراط في القهوة والشاي، ومشدّات الخصر الضيقة، ومساحيق التجميل السامّة، ووسائل التجميل الذاتي ذات التأثيرات الضارة على الصحة. ولا تبدو لي هذه نظرية تستحق المتابعة.

وفي العموم، ظهرت الحركة في ألمانيا، وهناك وجدت بيتها الحقيقي. لكنها تنقلت فيما وراء حدود ألمانيا إلى كل دولة كان فيها نوع من التذمر والغضب الاجتماعي، خصوصًا في دول

تضطهدها أقلية من الرجال العنيفين أو الظالمين أو غير الأكفّاء، خصوصًا في شرق أوروبا. وربما وجدت تعبيرها الأكثر حماسًا في إنجلترا، من بين كل الدول. حيث كان (بايرون) قائدًا لكل الحركة الرومانتيكية، حتى أن البايرونية أصبحت مرادفة للرومانتيكية في بداية القرن التاسع عشر.

أما كيف أصبح (بايرون) رومانتيكيًّا، فتلك قصة طويلة، لا أظن أنني سأحاول ذكرها حتى لو كنت أعرفها. لكنه كان دون شك شخصًا أجاد في وصفه (شاتوبريان) حين قال: «لم يكن القدماء ليعرفوا هذا القلق السريّ، مرارة العواطف المكبوتة، وهي تمتزج ببعضها. لديهم حياة سياسية كبيرة، وألعاب في الاستاد أو في ميدان مارس، وأعمال المنتدى - الشؤون العامة - ملأت وقتهم، ولم تترك مكانًا لسأم القلب». كانت تلك بالتأكيد هي مشكلة (بايرون)، و(شاتوبريان)، والذي كان نصف رومانتيكي، رومانتيكي فقط إلى الحد الذي كان فيه ذاتيًّا واستبطانيًّا حاول بصورة غامضة ابتكار أساطير لقيم مسيحية لتحلّ محل أساطير العالم القديم والقرون الوسطى التي لم تعد متاحة. كان ذلك الوصف ينطبق عليهم بدقة.

كان (شاتوبريان) نصف متعاطف ونصف ساخر من الحركة. ولعل أفضل تعبير لها كان في أغنية فرنسية شعبية كتبها شاعر مجهول في منتصف القرن التاسع عشر:

الطاعة حلوة للقلوب الكلاسيكية المنحطة،

دائمًا ما يكون لهم قدوة أو قانون.

لا ينبغي على الفنان سوى أن يصغي لصوته هو،

الكبرياء وحدها هي التي تملأ الأرواح الرومانتيكية.

كان ذلك بالفعل هو موقف (بايرون) في الفضاء العاطفي والسياسي بالطبع، للقرن التاسع عشر. كان إصرار (بايرون) الأساس هو على الإرادة الحرّة، ومنه انطلقت كل فلسفة الاختيار، وكون العالم مكان يرّوضه ويُخضعه البشر المتفوقون. وكل الفرنسيون الرومانتيكيون منذ (هوغو) ومن أتى بعده، هم تلامذة (بايرون). كان (غوته) و(بايرون) هما الاسمان الأبرز، لكن (غوته) كان رومانتيكيًا مبهمًا، ومع أنه صنع في (فاوست) شخصية تقول دائمًا «إلى الأمام، دائمًا، دون توقف، دون انقطاع، ودون أن تطلب من اللحظة الانتظار. فوق القتل، وفوق الجريمة، وفوق كل عائق يمكن تصوره، يجب على الروح الرومانتيكية أن تشقّ طريقها»، إلا أن أعماله اللاحقة وحياته تناقض ذلك. لكن (بايرون) عاش معتقداته بصورة مقنعة جدًا. سأورد هنا بعض الأسطر له والتي دخلت الوعي الأوروبي وأثّرت في الحركة الرومانتيكية بكاملها:

منعزلًا، كان يطوف في شرود بلا بهجة...

متخدِّرًا باللذة، كاد أن يرتجي التعاسة،

ولتغيير المشهد يسعى إلى الظلال السفليّة[1]
كان داخله حنق على كل شيء. . .
وقف غريبًا في ذلك العالم النابض. .
وكثيرًا ما حلّق عاليًا أو غار عميقًا،
بعيدًا عن البشر المحكوم عليه بأن يتنفس وسطهم. . .

تلك هي النغمة النموذجية للمنبوذ والمنفيّ، والسوبرمان. الرجل الذي لا يستطيع تحمل العالم لأن روحه أكبر من أن تطيقه، لأن لديه مبادئ تقتضي الحركة المحمومة والدائمة للأمام، حركة تقيدها دائمًا غباء وسطحية العالم الموجود وافتقاره للمخيلة. ولذلك تبدأ الشخصيات البايرونية بالازدراء، وتمضي إلى الرذيلة، ومنها إلى الجريمة، ثم الرعب واليأس. كان تلك هي سير شخصيات مثل «جياور»، «لاراس»، و«قابيل»، والتي امتلأت بها صفحات شعره. ها هو «مانفريد» يقول:

روحي لا تمضي مع أرواح البشر،
ولا تنظر إلى الأرض بعيون بشرية.
طموحهم الظمآن ليس هو طموحي،
وغاية وجودهم ليست غايتي.

(1) يقصد الموت (م).

بهجتي - أحزاني - عواطفي - وقواي،
جعلتني غريبًا. . .

تتمثل كل الأعراض البايرونية في الالتزام بالقيمتين اللتين حاولت توضيحهما، الإرادة وغياب بِنية للعالم نتكيف معها. ومن (بايرون) تنتقل الأعراض إلى آخرين، إلى (لامارتين) و(هوغو)، (نوديير)، وإلى الرومانتيكيين الفرنسيين عمومًا. ومنهم تذهب أبعد، إلى (شوبنهاور)، الذي يرى الإنسان مرميًّا على لحاء شجرة هشّ في محيط الإرادة الهائل، بلا هدف، ولا غاية، ولا اتجاه، ولا يستطيع الإنسان مقاومته إلا على مسؤوليته الشخصية، ولا يستطيع التكيف معه إلا إذا تخلّص من الرغبة الفائضة في التنظيم وفي الترتيب وفي محاولة إنشاء بيت حميمي له في هذه الطبيعة الوحشية والتي لا يمكن التنبؤ بها. ومن (شوبنهاور) تمتد إلى (فاغنر)، والذي كانت كل موعظته في أوبرا «الخاتم» مثلًا، هي الطبيعة المروّعة للرغبة التي لا تحدّ، والتي تقود إلى معاناة مخيفة وفي النهاية إلى التضحية العنيفة بكل أولئك الذين تتملكهم رغبة لا يستطيعون إرضائها ولا تفاديها. والنتيجة هي الفناء النهائي: ترتفع مياه نهر الراين لتغمر ذلك المرض العنيف والفوضوي والذي لا يمكن إيقافه ولا علاجه، ويصيب كل البشر. ذلك هو جوهر الحركة الرومانتيكية في أوروبا.

دعوني أرجع الآن وأحدّد موقفي من تلك القائمة الطويلة

التي قدّمتها في البداية. حاولت أن أبيّن أن الرومانتيكية تظهر كما لو كانت تقول الشيء وضده. وإذا كنت على حق، فربما يمكن القول إن هذين المبدأين، ضرورة الإرادة وغياب البنية في الأشياء، قد تحقق معظم المعايير التي ذكرت، وأن التناقضات التي بدت حادة جدًّا، قد لا تكون بهذه الشدّة التي تظهر عليها.

فما اشتكى منه (لوفجوي) بمرارة في البداية: كيف يمكن لكلمة «الرومانتيكية» أن تدلّ في الوقت ذاته على المتوحشين النبلاء، البدائية، الحياة البسيطة، والفلاحين بوجناتهم المتوردة، والابتعاد عن التعقيد المرعب للمدن باتجاه السهول المبتسمة للولايات المتحدة، أو أي شكل من الحياة في مكان حقيقي أو متخيل من العالم، هذا من جهة. ومن الجهة الأخرى، تشير إلى باروكة الشعر المستعار الزرقاء، والشعر الأخضر، والأبسينث، و(جيرار دو نيرفال) يسحب وراءه سلطعونه في شوارع باريس لكي يثير الانتباه، وهو ما نجح فيه؟ إذا سألت ما الذي يجمع هاتين الرؤيتين - وقد كان (لوفجوي) يعبر بالطبع عن دهشته أن يجري استخدام الكلمة ذاتها بارتياح لوصف الحالتين - الجواب هو، كلاهما يرغبان بالخروج من المألوف. في القرن الثامن عشر، نجد درجة عالية من التعقيد، والإشكال، والقواعد، والقوانين، والأتيكيت، وتجد شكلًا صارمًا ومنظمًا من الحياة، سواء في الفن أو السياسة أو أي مجال آخر. وأي شيء يدمر ذلك، وينسفه هو أمر مرحب به.

ولهذا فسواء ذهبت إلى الجُزر المباركة، أو ذهبت إلى الهنود النبلاء، أو ذهبت إلى قلوب الناس البسطاء التي لم تفسد، كما كان يشدو (روسو). أو ذهبت من جهة أخرى، إلى الباروكات الخضراء، والمعاطف الزرقاء، والرجال ذوي المزاج العنيف، والناس الشديدي التعقيد والحياة البوهيمية المتوحشة. أيًا كان طريقك، فكلاهما وسيلتان لنسف وتحطيمْ الوضع القائم. عندما تتحول، في قصص (هوفمان)، المقابض النحاسية إلى نساء عجائز، أو تتحول نساء عجائز إلى أعضاء مجلس بلدي، أو أعضاء مجلس بلدي إلى أوعية لشراب البنش، فليس ذلك بهدف دغدغة مشاعر القارئ، وليست مجرد قصة خيالية تهدف إلى التسلية وتنسى بعدها. في قصة (غوغول) المشهورة «الأنف»، ينفصل أنف عن وجه موظف مدني بسيط، ثم يعيش مغامرات رومانتيكية من نوع صاخب، مرتديًا قبعة طويلة ومعطفًا، فليس ذلك مجرد قصة طريفة، بل هي اقتحام وهجوم على الطبيعة البشعة للوضع القائم. ثمة رغبة في توضيح أنه تحت هذا السطح الأملس، هناك قوى مخيفة تضطرب، ولا ينبغي أخذ شيء كما هو، وإن رؤية عميقة للحياة تقتضي تحطيم هذا السطح المرآتي. ففي أي اتجاه تذهب، سواء باتجاه التعقيد المفرط، أو البساطة الفطريّة، تكون النتيجة واحدة.

وبالطبع فإنك إذا ظننت أنك تستطيع فعلًا أن تصبح متوحشًا نبيلًا، وظننت أنك فعلًا تستطيع تحويل نفسك إلى

شخص بدائي بسيط لبلد بدائي، وتعيش حياة بدائية، فإن السحر سيختفي. لكن لا أحد منهم فعل ذلك. وكل الرؤية الرومانتيكية للمتوحش النبيل تكمن في أنه غير قابل للتحقيق. ولو كان قابلًا للتحقق، سيكون بلا قيمة، لأنه سيكون عندها مُعطى فظيعًا، قاعدة من القواعد المخيفة للحياة، خانقًا ومقيدًا مثل ما سبقه. ولذلك فالذي لا يمكن العثور عليه، والذي لا يتحقق، واللانهائي، هو جوهر المسألة.

وبالطريقة نفسها، ما الذي يجمع، من جهة، السحرة والأطياف ومخلوقات الغريفين الخرافية والخنادق والأشباح والخفافيش الصاخبة التي تحيط بالقلاع القروسطية، والأشباح ذات الأيدي الدامية والأصوات المظلمة المرعبة التي تأتيك من كافة أنواع الغربان الغامضة والمخيفة - ما المشترك بين كل هذا وبين المشهد العظيم للقرون الوسطى بترابطها العضوي وسلامها، وزخارفها، وراياتها وقساوستها، وشخصياتها الملكية والأرستقراطية، بسكينتها ووقارها وثباتها وتصالحها مع ذاتها؟ (وكلا الظاهرتين هما بضاعة الكتّاب الرومانتيكيين). والجواب هو كلاهما، إذا ما وضعها بإزاء الحياة اليومية للفترة المبكرة من الحضارة الصناعية، في ليونز أو بيرمنغهام، سيفضحانها.

ولنأخذ الحالة الاستثنائية للكاتب (سكوت). هاهنا كاتب يُعدّ رومانتيكيًا. وربما نسأل، كما فعل عدد من النقاد الماركسيين بحيرة: لماذا يعدّ (سكوت) رومانتيكيًا؟ لقد كان

(سكوت) ببساطة كاتبًا قويّ المخيلة ودقيقًا، استطاع تقديم وصف دقيق، وبصورة أثّرت في كافة المؤرخين، للحياة في العصور التي سبقت زمنه - سكوتلاندا القرن السابع عشر مثلًا، أو إنجلترا القرن الثالث عشر، أو فرنسا القرن الخامس عشر. ولماذا نعد ذلك رومانتيكيًّا؟ إنه ليس رومانتيكيًّا بحدّ ذاته. فبالطبع إذا كنت مؤرخًا قروسطيًّا صادقًا ودقيقًا تصف عادات أسلافك بدقة، فإنك ستكون مؤرخًا بالمعنى الكلاسيكي الأفضل. أنت فقط تقول الحقيقة بقدر استطاعتك، وليس لذلك أي علاقة بالرومانتيكية، بل هو على العكس نشاط أكاديمي يحظى بالتقدير. لكن (سكوت) كان كاتبًا رومانتيكيًّا، فلمَ ندعوه كذلك؟ هل لأنه أحب تلك الأنماط من الحياة؟ ليس ذلك كافيًا. الفكرة هي أنه حين رسم تلك الصور الجذابة والبديعة والمدوخة لتلك العصور، كان يضعها بإزاء قيمنا - وأقصد القيم التي سادت في 1810 و1820، قيم إسكتلندا في زمنه، أو قيم إنجلترا أو فرنسا، والتي كانت قيم بدايات القرن التاسع عشر - وبإزاء تلك القيم، أيًّا كانت، بروتستنتية، غير رومانتيكية، صناعية، وعلى أية حال ليست قروسطية، وبإزائها وضع مجموعة من القيم الأخرى بالجودة ذاتها إن لم تكن أفضل، في تنافس معها. وقد قاد ذلك إلى تحطيم الاحتكار، وتحطيم فكرة أن كل عصر هو على أفضل ما يمكن أن يكون، وأنه يتقدم إلى الأفضل.

وإذا نظرت إلى الاختلاف بين (ماكولاي) و(سكوت) فستجد أن هذا بالتحديد هو الفرق، إن (ماكولاي) كان يؤمن فعلًا بالتقدم. ويعتقد أن كل شيء يتلاءم مع موقعه وأن القرن السابع عشر كان أقل حظًّا من القرن الثامن عشر، وأن الثامن عشر أقل حظًّا من التاسع عشر. فكل شيء حسن في موقعه. وكل شيء يمكن شرحه من خلال قوى السببية. ونحن نتقدم. كل شيء يتلاءم مع موقعه، كل شيء يتقدم، وليس دون تضحيات، لكن لولا الغباء والكسل والانحراف البشري والقوى المظلمة والمصالح وما شابه، فإن تقدّمنا كان سيكون أسرع بكثير. وهذا يشترك إلى حدٍّ ما مع (جيمس ميل) وأصحاب مذهب المنفعة. مع (بيكون) الذي من الواضح أنه لم يؤمن بالأديان الصوفية. هذه الصورة التي تقول فيها إن ثمة واقعًا وله طبيعة ما، ونحن ندرسها، بصورة علمية، ونعرف عنها أكثر مما كنا نعرف سابقًا. لم يعرف أسلافنا كيف يستطيعون أن يكونوا سعداء، نحن نعرف أفضل منهم، وسيعرف احفادنا أكثر منا. وسواء وصلنا إلى الهدف الذي هو مجتمع كامل، ومستقر وثابت تتحقق فيه كل الرغبات البشرية الممكنة والفعلية بصورة متناغمة، لا أحد يدري لكنها ليست فكرة عبثية. ذلك هو المثال الخاص بلعبة تركيب الصور وقد تمّ حلّه.

إذا كان (سكوت) على حق، فلا يمكن أن يكون ذلك صحيحًا. وهنا أمر مشابه لما حدث مع (هيردر) مرة ثانية. فإذا

كان هناك قيم في الماضي هي أكثر أهمية من قيم الحاضر، أو على الأقل تنافسها، وإذا كان هناك حضارة رائعة في مكان ما في إنجلترا القرن الثالث عشر أو في مكان ناءٍ في العالم، سواء زمنيًّا أو مكانيًّا، وهو جذاب بالطريقة نفسها، إن لم يكن أكثر من الحضارة البالية التي نعيش فيها، لكنه (وهنا الأهم) غير قابل لإعادة الإنتاج - لا تستطيع العود إليه، ولا يمكن إعادة بنائه، ولا بد أن يظل حلمًا، ووهمًا، ولا بد أن يبقى مصدر إحباط إذا ما سعيت لتحقيقه - وإذا كان ذلك هو الوضع، فلا شيء سيرضيك، لأن مثالين يتصادمان ومن المستحيل حسم هذا التصادم. من المتعذر أن تصل إلى وضع يحتوي أفضل ما في هاتين الثقافتين، لأنه لا يمكن التوفيق بينهما. ولذلك أصبحت فكرة اللاتوافق، وتعدد المُثُل، التي لكل منها مبرراته، جزءًا من آلة التدمير التي تستخدمها الرومانتيكية ضد فكرة النظام والتقدم والكمال، والمُثل الكلاسيكية، وبنية الأشياء. ولذلك من الحق، حتى وإن كان مثيرًا للدهشة، أن يدعى (سكوت) كاتبًا رومانتيكيًّا.

ليس ثمة نمط كوني، ولا أسلوب عظيم: ليس ثمة «خط حقيقي» مثل الذي تكلم عنه (ديدرو)، التقليد العميق الذي سعى (تي أس اليوت) لاختراقه - تلك أشياء ينكرها ويرفضها ممثلو الحركة الرومانتيكية من البداية إلى النهاية باعتبارها وهمًا مرعبًا، لن يقود سوى إلى الغباء والسطحية من جانب أولئك الذين

يسعون إليه. تلك هي عبارة (بوب) عن «الطبيعة الممنهجة»، ذلك هو أرسطو، وهو ما أنكره الرومانتيكيون بشدة. ولذلك لا بد للمرء أن يحطم ذلك النظام: لا بد أن يحطمه بالعودة إلى الماضي، أو الدخول في ذاته بعيدًا عن العالم الخارجي. لا بد أن يسعى إلى التوحد مع نوع من الطاقة الروحية العظيمة التي لن يتمكن أبدًا من التطابق معها، أو أن يقوم بتعظيم أسطورة لن تتحقق أبدًا، أساطير الشمال أو الجنوب أو الأساطير السلتية أو غيرها، فلا يهم ما يختار - الطبقة أو الأمة أو الكنيسة أو مهما يكن - فهي ستدفعه إلى الأمام، ولن تتحقق، فجوهرها وقيمتها هو في كونها غير قابلة للتحقق، لو تحققت لغدت بلا قيمة. ذلك هو جوهر الحركة الرومانتيكية، وفق ما أراها: الإرادة، والإنسان باعتباره حركة، شيء لا يوصف لأنه في حالة خلق دائم، ولا يجب أن تقول خلق ذاتي لأنه لا يوجد ذات، هناك فقط حركة. كان ذلك هو قلب الرومانتيكيّة.

وأخيرًا، أحتاج إلى التطرق إلى الآثار المترتبة على الرومانتيكية في وقتنا الحاضر. وبالتأكيد كان لها آثار واسعة، مع أنها قوبلت بمقاومة استطاعت تخفيف تأثيرها إلى حدٍّ ما.

ليس هناك شك، مهما قيل عن الرومانتيكية، أنها وضعت يدها على شيء لم تقترب منه الكلاسيكية، على تلك القوى اللاواعية المظلمة، وعلى حقيقة أن الوصف الكلاسيكي للإنسان وللبشر والذي قدمه العلماء أو الرجال المتأثرون بالعلم مثل

(هلفيتوس)، (جيمس ميل) أو (اتش جي ويلز) أو (شو) و(رسل) - لايقبض على كامل حقيقة الإنسان. فقد أدركت أن هناك جوانب معينة من الوجود البشري، خصوصًا الجوانب الداخلية من الحياة البشرية، أهملت بالكامل، بحيث إن الصورة تشوّهت بصورة عنيفة. وإحدى الحركات التي قادت إليها الرومانتيكية في وقتنا هي ما تدعى بالحركة الوجودية في فرنسا، والتي سأتطرق إليها قليلًا، فهي تبدو لي الوريث الحقيقي للرومانتيكية.

إن الإنجاز الحقيقي للرومانتيكية، والذي اتخذته مستهلًا لحديثي، هو أنها، على عكس معظم الحركات الكبرى في التاريخ البشري، استطاعت تحويل بعض القيم إلى حدٍّ بعيد. ذلك هو الذي جعل الوجودية ممكنة. وسأتطرق بداية إلى هذه القيم، ثم سأحاول أن أبيّن كيف اخترقت الرومانتيكية هذه الفلسفة الحديثة، وكيف أثّرت في ظواهر أخرى للحياة الحديثة أيضًا، مثل النظرية الانفعالية للأخلاق والفاشية، وكلاهما تأثرا بالرومانتيكية بعمق.

لقد بيّنت سابقًا - وأنا أحتاج إلى مزيد من التأكيد لهذه الحقيقة - أن مجموعة من الفضائل الجديدة ظهرت مع الحركة الرومانتيكية. فلأن كل شخص يمثّل إرادة، ولأننا أحرار بالمعنى الكانطي أو الفيشتي، فالدوافع تأخذ أهمية أكبر من النتائج. فالنتائج لا يمكن التحكم بها، لكن يمكن التحكم بالدوافع.

ولأننا أحرار، ولأننا لا بد أن نكون ذواتنا بأكبر طريقة ممكنة، فإن الفضيلة العظمى - أعظم الفضائل على الإطلاق - هي ما يدعوه الوجوديون الأصالة، وما دعاه الرومانتيكيون الصدق. وكما حاولت التوضيح سابقًا، هذا أمر جديد: لا أعتقد أنك في القرن السابع عشر، إذا وجدت صراعًا بين كاثوليكي وبروتستنانتي، سيكون من الممكن للكاثوليكي أن يقول: «إن البروتستانتي مهرطق لعين ويقود الأرواح إلى الهلاك، لكن حقيقة كونه مخلصًا تزيد من تقديري له. إن كونه مخلصًا ومستعدًا للتضحية بحياته لهذا الهراء الذي يؤمن به، هي حقيقة أخلاقية نبيلة. وأي شخص يتمتع بالاستقامة الكافية، وعلى استعداد للتضحية بنفسه على أي مذبح، مهما كان، فهو يملك شخصية أخلاقية تستحق الاحترام، مهما كانت مُثُله التي ينحني من أجلها كريهة أو زائفة». إن فكرة المثالية هي فكرة جديدة. وهي تعني أن تحترم الناس لأنهم على استعداد للتضحية بصحتهم وثروتهم وسمعتهم ونفوذهم، وكل الأشياء المرغوبة التي تتطلبها المشاعر، وأن يتنازلوا عن تلك الأشياء التي ليس لهم عليها سيطرة، العوامل الخارجية كما دعاها (كانط)، المشاعر التي هي جزء من العالم السيكولوجي والخارجي، وأن يتركوا كل ذلك جانبًا لأجل شيء يؤمنون به بصدق مهما كان. فكرة أن المثالية جيدة وأن الواقعية سيئة - إنني حين أقول إنني واقعي إلى حدٍّ فهذا يعني أنني سأكذب أو أفعل شيئًا رديئًا - هي

من آثار الحركة الرومانتيكية. الإخلاص يصبح بحدٍّ ذاته فضيلة.

وهذا هو جوهر المسألة كلها. حقيقة أنه كان هناك إعجاب، منذ 1820 وما بعدها، بالأقليّات لكونها أقليّات، وللتحدي لكونه كذلك، وللفشل لكونه أكثر نبلًا في جوانب معينة من النجاح، وكل ما هو مضاد للواقع، ولاتخاذ مواقف بنّاء على مبدأ حتى لو كان المبدأ عبثيًا. وأنه لا ينظر بالازدراء الذي ينظر به عادة إلى من يقول إن ضعف رقم 2 يساوي 7، وهو أيضًا مبدأ، لكنك تعرف أنه خاطئ - كل هذا ذو دلالة. ما فعلته الرومانتيكية هو أنها زعزعت التصور الذي يرى أنه في شؤون القيم والسياسات والأخلاق والجماليات، هناك معايير موضوعية يستخدمها البشر، بحيث إن من لا يستخدمها هو ببساطة كاذب أو مجنون، وهو حقيقي بالنسبة للرياضيات والفيزياء. هذا التقسيم بين ما تنطبق عليه الحقيقة الموضوعية - في الرياضيات، في الفيزياء، في جوانب معينة من الحسّ المشترك - وما تهمل فيه الحقيقة الموضوعية - في الأخلاق، في الجماليات، وغيرها - هو أمر جديد، وقد خلق موقفًا جديدًا من الحياة - ولن أغامر في تحديد ما إذا كان جيدًا أم سيئًا.

وسيظهر هذا لو سألنا أنفسنا ما نوع التقييم الأخلاقي الذي يمكننا القيام به لشخصيات تاريخية معينة. في البداية يمكن أن ننظر إلى شخصيات نفعية أفادت البشر مثل (فردريك العظيم)، أو (كمال باشا)، وهي أسماء يمكن أن نقول إن شخصياتها

الخاصة لم تكن بلا عيوب، وربما قلنا إنهما كانا، في جوانب معينة، شخصيات قاسية القلب وعنيفة أو وحشية، أو لم تكن متحررة من نوازع لا يستحسنها البشر. وفي الوقت ذاته، ليس هناك شك في أنها عملت على تحسين حياة شعوبها، وكانوا يملكون الكفاءة والفعالية، ورفعوا من مستوى الحياة، وأنشأوا مؤسسات عظيمة كُتب لها البقاء، وكانوا مصدر رضا وقوة وسعادة لأعداد كبيرة من البشر. والآن لنفترض أننا قارنّاهم بشخصية سبّبت الكثير من المعاناة، مثل (جون فان ليدن)، والذي تسبب في حدوث حالات أكل البشر في مدينة منستر، وقاد إلى ذبح الكثير من الناس لأجل ديانته الرهيبة، أو (توركيمادا) الذي دمّر الكثير من البشر الذين نعتبرهم أبرياء، بسبب أرواحهم، وبدافع شديد النبل. أيّ هؤلاء الأشخاص يستحق المكانة الأعلى؟ في القرن الثامن عشر، لم يكن هناك شك. فسيقدم (فردريك العظيم) بالطبع على رجال دين مجانين. لكن في الوقت الحاضر، سيكون للناس بعض الشكوك، لأنهم يعتبرون أن المثالية، والإخلاص، وتكريس الذات، ونقاء القلب والعقل، هي صفات أفضل من الفساد والخبث والمكر والأنانية والكذب والرغبة في استغلال الآخرين لمنفعتنا الشخصية، وهي صفات لا شك أن رجال الدوله الكبار هؤلاء يحملونها.

ولذلك فنحن أبناء لكلا العالمين. فمن جهة، نحن ورثة للرومانتيكية، لأنها حطّمت القالب الوحيد التي مضت فيه

الإنسانية طيلة الوقت، الفلسفة الأبدية. نحن نتاج شكوك أخرى - لا نستطيع الحسم. ونعطي درجات كثيرة للنتائج ودرجات كثيرة للدوافع، ونراوح بين الاثنين. وإذا بولغ في الأمر، إذا غدا أحدهم هتلر، فإننا لا نعتبر إخلاصه ميزة تنقذه، مع أنه في الثلاثينيات من القرن العشرين، جرى الدفاع عنها كثيرًا. وهو يحتاج للذهاب بعيدًا، لكنه إن فعل، فهو يخلّ بقيم ذات طابع كوني. ولهذا لا زلنا أعضاء في تقاليد موحدة، لكن المجال الذي نراوح داخله بحرية، والرخصة التي نعطيها لأنفسنا، هي أعظم بكثير مما كانت عليه من قبل. وقد كانت الحركة الرومانتيكية مسؤولة عن ذلك إلى حدٍّ بعيد، بالقدر الذي أكدت فيه على عدم قابلية المُثل للتوافق، وأهمية الدوافع، وأهمية الشخصية، وأهمية الغرض على النتيجة وعلى الفعالية وعلى الآثار، وعلى السعادة والنجاح والمكانة في العالم. السعادة ليست مثالًا، يقول (هولدرلين)، «هي ماء فاتر على اللسان»، وقال (نيتشه)، «الإنسان لا يسعى إلى السعادة، فقط الإنجليزيون يفعلون ذلك». إن مشاعر من هذا النوع كانت ستثير الضحك في القرون السابع عشر والثامن عشر. ولأنها لا تثير الضحك الآن، فلعل ذلك نتيجة مباشرة للحركة الرومانتيكية.

إن الموعظة الأساسية للوجودية هي رومانتيكية بشكل جوهري، وهي أنه لايوجد في العالم ما يمكن الاعتماد عليه. لنفرض أنك حاولت أن تبرِّر تصرفًا وقلت: «كانت الظروف

أقوى مني»، غلبتني العاطفة، أو ثمة شروط موضوعية، مع أنني أكرهها، إلا أنها يجب أن تُطاع. أو تلقيت أوامر من مؤسسة أبدية أو سماوية، أو ذات طبيعة موضوعية، وحتى لو لم أكن أحب هذا، فإنها قد أعطت الأوامر - وسواء كان الضمير «هي» يعود هنا على قوانين الاقتصاد أو إلى وزارة الداخلية، لا فرق - فإن لها الحق في أن تُطاع. بمجرد أن تبْدأ بفعل ذلك فهذا يعني ببساطة أنك تقدم ذرائع. أنك ببساطة تتظاهر بأنك لم تتخذ القرار، لكنك في الواقع اتخذت القرار ولا تريد أن تواجه النتائج لكونك من اتخذ هذا القرار.

وحتى لو قلت: إنك جزئيًّا لاواع، وإنك نتاج قوى لاواعية، ولا تستطيع مقاومتها، ولديك عقدة، فهي ليست غلطتك، لأنك مدفوع، ولأن أباك لم يكن يعامل أمك بصورة جيدة، وهذا ما جعل منك الوحش الذي أصبحته اليوم - كل هذا، وفقًا للوجوديين (ولعلهم على حق في هذه النقطة)، هو محاولة للابتزاز ولكسب التعاطف عبر التخلي عن المسؤولية عن أفعالك، والتي كانت لك الحرية في فعلها، وإلقائها على شيء موضوعي - لا يهم إن كان منظمة سياسية أو عقيدة سيكولوجية. أنت تحاول التخلص من المسؤولية (لأنك أنت من قام باتخاذ القرار) ورميها على شيء آخر. بمجرد أن تقول أنك وحش - ولا تمانع في كونك وحشًا - فهذا يعني قبولًا متواطئًا لشيء تعرف أنه شرير، لكنك تبعد عنك اللعنة بالقول: ليس أنا، بل

المجتمع هو المسؤول، جميعنا محكومون، ولا نستطيع فعل شيء حيال ذلك. إن ثمة سببية تحكم العالم، ولست سوى أداة في يد قوى أعظم لا أستطيع منعها من تحويلي إلى شرير مثلما لا أستطيع منعها من تحويلك إلى إنسان طيب. لا تستحق الثناء لكونك طيبًا ولا أستحق الإدانة لكوني محكومًا بالشرّ. لا يستطيع أحدًا منا الفكاك من قدره، فنحن كلانا مجرد أجزاء من آلية سببية هائلة.

وقد قال (سارتر) عن حق، مرددًا أفكار (فيشته)، وأفكار (كانط) الذي هو مصدر كل هذه الرؤية في النهاية، إن ذلك إما أن يكون خداعًا للذات أو خداعًا للآخرين. ويذهب الوجوديون أبعد من ذلك. فهم يرفضون فكرة وجود بنية ميتافيزيقية للكون، وكل تصورات اللاهوت أو الميتافيزيقا، والقول بأن للأشياء جوهرًا (وهو ما يعني أن الأشياء هي ما هي عليه بحكم الضرورة)، وإننا نصل إلى عالم له بنية لا تقبل التغيير - بنية فيزيائية، كيميائية، واجتماعية، وسيكولوجية، ولاهوتية وميتافيزيقية، بحيث يحتل الإله أعلى مكانة في هذه البنية التي تحتل الأميبا نقطتها السفلى، أو أيًا كان موضوع إيمانك. كل ذلك ليس إلا محاولات مثيرة للشفقة من البشر في سعيهم لتعميق إحساسهم بالانتماء في هذا العالم، عبر ابتكار أوهام كبيرة وحميمية، تجعلهم يرون العالم أكثر ملاءمة لهم دون أن يواجهوا التصور الرهيب لضرورة تحمل المسؤولية الكاملة عن

أفعالهم. عندما يقدمون أسبابًا لتصرفاتهم، وعندما يقولون «فعلت هذا بسبب ذلك، ولتحقيق ذلك» وتقول لهم: «لماذا تريدون تحقيق ذلك بالتحديد؟» ويجيبون: «لأنه هو الصحيح موضوعيًّا»، فذلك أيضًا، بالنسبة للوجوديين، هو محاولة للتخلص من المسؤولية عن اختيار حرّ في فضاء خاوي، إلى شيء لا نملكه، شيء يملك وجودًا موضوعيًّا - القانون الطبيعي، أقوال الحكماء، تعليمات الكتب المقدسة، أقوال العلماء في المختبرات، أقوال علماء الاجتماع والنفس، وما يعلنه السياسيون والاقتصاديون - ليس أنا، بل هم. تلك إذن محاولة للتخلي عن المسؤولية ولتضليل الذات، لا حاجة لها، عن حقيقة أن الكون هو في الواقع خواء - وهذا سبب تسميتهم له بالعبث - حيث لا يوجد إلا أنت، وأنت فقط، وأنت من يصنع ما يشاء وأنت مسؤول عن صنعك، ولا يحق لك طلب تخفيف الحكم. كل الأعذار زائفة وكل الشروحات هي تبريرات، وهذا ما يجب على الإنسان الذي يكون شجاعًا بصورة كافية وتراجيديا بصورة كافية لمواجهة الواقع كما هو. تلك هي الموعظة الرواقية التي قدمها الوجوديون وهي مستمدة مباشرة من الرومانتيكية.

وقد ذهب بعض الرومانتيكيين إلى موقع متطرف. ويمكن التمثيل لذلك بالموقف المتطرف لـ (ماكس ستيرنر)، وهو ما قد يوضح في النهاية ما الذي يملك قيمة في الرومانتيكية، حتى

بالنسبة لنا الآن. كان (ستيرنر) ناظر مدرسة ألماني وهيغلي، طرح، محقًّا، الفكرة التالية. إن الرومانتيكيين على حق حين يرون من الخطأ أن نعتبر المؤسسات أبدية. فالمؤسسات يخترعها البشر بحرية لغرض منفعة البشر وقد تتهالك بمرور الزمن. ولهذا فعندما ننظر إليها من وجهة نظر الحاضر ونراها متهالكة، فعلينا تدميرها وبناء مؤسسات جديدة، نصل إليها بحرية من خلال إرادتنا غير المقيدة. ولا ينطبق ذلك على المؤسسات السياسية أو الاقتصادية أو المؤسسات العامة فقط، بل حتى على العقائد والتعاليم. فهي يمكن أن تصبح عبئًا لا يطاق علينا، وسلاسل رهيبة واستبدادًا يقيدنا إلى أفكار قد لا يريدها الحاضر ولا ترغبها إراداتنا. ولذلك، فالنظريات أيضًا، ينبغي أن تُنسف. أي نظرية عامة - كالهيغلية والماركسية - هي في ذاتها نوع من الاستبداد الرهيب الذي يزعم حقيقة موضوعية تتجاوز اختيار البشر. لا يمكن أن يكون ذلك صحيحًا، لأنه يقيدنا ويحبسنا ويحدّد نشاطنا الحر. لكن إذا كان ذلك صحيحًا عن كل التعاليم، فهو ينطبق أيضًا على المقولات العامة. وإذا كان ينطبق على المقولات العامة فهو - وهذه هي الخطوة الأخيرة التي خطاها بعض الرومانتيكيين دون شك - فهي تنطبق على كل الكلمات، لأن كل الكلمات عامة وهي تقوم بالتصنيف. فإذا استخدمت كلمة «أصفر» فإنني أريد أن أعني بها ما عنيته بها في الأمس، وما ستعنيه باستخدامها غدًا. لكن تلك عبودية رهيبة، واستبداد مرعب. لمَ ينبغي على كلمة «أصفر» أن

تعني الشيء ذاته الآن وغَدًا؟ لم لا أستطيع تغييرها؟ لمَ ينبغي على ضعف الرقم 2 أن يساوي 4 دائمًا؟ لم ينبغي على الكلمات أن تكون متطابقة؟ لم لا أستطيع صنع عالمي الخاص في كل مرة أبدأ فيها؟ لكنني إذا فعلت ذلك، وإذا لم يكن هناك ترميز منهجي، فإنني لن أستطيع التفكير. وإذا لم أستطع التفكير سأصاب بالجنون.

ولكي نكون منصفين معه، فقد أصيب (ستيرنر) فعلًا بالجنون. وأنهى حياته بشرف وباتساق في مصحة عقلية، كمجنون مسالم وهادئ عام 1856.

كان أمر مشابه يضطرب داخل عقل (نيتشه)، والذي كان مفكرًا أعمق بكثير، لكنه كان يشبه (ستيرنر) في جوانب معينة. ويمكن استخلاص حكمة من ذلك، وهي أننا ما دمنا نعيش في المجتمع فإننا نتواصل. وإذا لم نتواصل فإننا بالكاد سنكون بشرًا. وجزء مما نعنيه حين نقول «كائن بشري» هو أن هذا الكائن يستطيع أن يفهم على الأقل جزءًا مما نقوله له. وبهذا القدر، لا بدّ أن تكون هناك لغة مشتركة، وتواصل مشترك، وإلى حدّ ما، قيم مشتركة، وإلا لما كان هناك أي تفاهم بين البشر. فالإنسان الذي لا يستطيع أن يفهم ما يقوله أي إنسان آخر لا يكاد يكون إنسانًا، ويعد غير طبيعي. وإلى الحد الذي يكون فيه قدر من الطبيعية والتواصل، سيكون هناك قيم مشتركة. وإلى الحد الذي يكون فيه قيم مشتركة، فمن المتعذر القول إننا

نبتكر كل شيء بأنفسنا، وأننا حين نجد شيئًا مُعطى، نقوم بتدميره، وإذا وجدت شيئًا يملك بنية، أقوم بتدميره لكي أعطي مجالًا للعب الحرّ لمخيلتي. وإلى هذا الحد، فإن الرومانتيكية، إذا أخذناها إلى نهايتها المنطقية، تنتهي إلى نوع من الجنون.

والفاشية أيضًا هي إحدى ورثة الرومانتيكية، وليس ذلك لكونها لاعقلانية - فالكثير من الحركات كانت كذلك - ولا لإيمانها بنخبة معينة - فالكثير من الحركات آمنت بذلك. السبب التي تدين به الفاشية للرومانتيكية هو، مرة أخرى، فكرة الإرادة غير المقيدة سواء للفرد أو للجماعة، وهي ما تندفع بصورة يستحيل تنظيمها وتوقعها وعقلنتها. ذلك هو جوهر الفاشية: ما الذي سيقوله القائد غدًا، وكيف ستحركنا الروح، وأين سنذهب، وما الذي سنفعله - لا يمكن التنبؤ بأي من ذلك. تأكيد الذات الهستيري والتدمير العدمي للمؤسسات القائمة لأنها تقيد الروح الحرّة، وهو الشيء الوحيد الذي له قيمة في البشر. الشخص الأقوى الذي يسحق الأضعف فقط لأن إرادته أقوى، ذلك إرث مباشر - بصورة مشوهة ومحرفة دون شك، لكنه لا يزال إرثًا - للحركة الرومانتيكية، وقد لعب هذا الإرث دورًا مؤثرًا جدًّا في حياتنا.

والحركة كلها هي في الحقيقة محاولة لفرض نموذجي جمالي على الواقع، بحيث ينبغي على كل شيء أن يخضع لقواعد الفن. وبالنسبة للفنانين، فإن بعض مزاعم الرومانتيكية

تبدو وجيهة إلى حدٍّ كبير. ولكن محاولتهم تحويل الحياة إلى فن تقتضي أن يكون البشر أشياء، أي نوعًا من المادة ببساطة، مثلما هي الألوان والأصوات مادة: وبالقدر الذي لم يكن هذا الكلام صائبًا، وبالقدر الذي يحتاج فيه البشر للتواصل مع بعضهم، فهم مجبرون على الإقرار بقيم مشتركة، وبحقائق مشتركة، للعيش في عالم مشترك، وإلى الحد الذي تكون فيه حقائق العلم ذات معنى، وأن لا يكون كل ما يمليه الحس المشترك خاطئًا - لأن قول غير ذلك ينطوي على تناقض ذاتي وعبث - إلى هذا الحد، فالرومانتيكية بصورتها الكاملة وحتى امتداداتها في الوجودية والفاشية، تظهر لي زائفة.

ما الذي يمكن القول إننا ندين به للرومانتيكية؟ الكثير. ندين لها بفكرة حرية الفنان، وحقيقة أنه لا يمكن تفسير الفنان أو البشر عمومًا، بالرؤى المفرطة في التبسيط كتلك التي شاعت في القرن الثامن عشر، والتي لا تزال تتردد بين المحللين المفرطين في العقلانية أو العلمويّة حين يتناولون الفرد أو الجماعات الإنسانية. وندين أيضًا للرومانتيكية فكرة أن وجود جواب موحَّد للأسئلة البشرية هو أمر مهلك، وإنك إذا كنت تعتقد فعلًا بوجود حلّ واحد لكل المشاكل البشرية، وأنك بحاجة إلى فرض هذا الحلّ مهما كان الثمن، فالأرجح أنك ستغدو طاغية عنيفًا ومستبدًا في سبيل هذا الحلّ، لأن رغبتك في إزالة كل العوائق التي تقف أمامه ستنتهي بتدمير أولئك الذين

وضعت الحلّ من أجل منفعتهم. فكرة أن هناك قيمًا متعددة وأنها غير متوافقة، وكل فكرة التعدّد، وعدم القابليّة للحسم، وعدم كمال كل الأجوبة والترتيبات الإنسانية، وأنه ليس ثمة جواب يستطيع الادعاء بأنه كامل وحقيقي، سواء في الحياة أو الفن، يمكن له أن يكون كاملًا وحقيقيًا من حيث المبدأ - كل ذلك ندين به للرومانتيكيين.

ونتيجة لذلك، ظهر وضع غريب إلى حدٍّ ما. فهنا نجد الرومانتيكيين، والذين كان شاغلهم الرئيس هو تدمير الحياة اليومية بتسامحها، وتدمير البلادة، وتدمير الحسّ المشترك والانشغالات السلميّة للبشر، ورفع كل الناس إلى حالة من التجربة المعبّرة والمتقدة، من النوع الذي لم يكن يخوضه في الماضي سوى الآلهة، في الأعمال الأدبية القديمة. تلك هي الموعظة المعلنة، والهدف المعلن للرومانتيكية، سواء بين الألمان أو لدى (بايرون) أو الفرنسيين، أو أيًا يكن، ومع ذلك، ونتيجة لكشفهم تعددية القيم، وخلخلة المُثُل الكلاسيكية، بوجود جواب لكل سؤال، وقابليّة كل شيء للتعقّل، وقابلية كل الأسئلة للإجابة، وكل التصور الذي ينظر إلى الحياة كلغز لتركيب الصور، فقد قاموا بإبراز والتركيز على عدم قابلية المُثُل البشرية للتوفيق. لكن إذا كانت هذه المُثُل غير متوافقة، فإن البشر سيدركون عاجلًا أو آجلًا، أنهم مضطرون للتعايش مع ذلك، مضطرون لتقديم التنازلات، لأنهم إذا سعوا لتدمير

الآخرين، فالآخرون سيسعون إلى تدميرهم. ونتيجة لتلك التعاليم العنيفة، والمتعصبة ونصف المجنونة، نصل إلى تقدير ضرورة التسامح مع الآخرين، ضرورة الحفاظ على التوازن المنقوص في الشؤون البشرية، واستحالة دفع البشر بعيدًا داخل القفص الذي صنعناه لهم، أو باتجاه الحلّ الوحيد الذي يسيطر علينا، بحيث إنهم في النهاية سيثورون علينا أو يجري سحقهم بفعل ذلك الحلّ.

فنتيجة الرومانتيكية هي إذن، الليبرالية، والتسامح، واللباقة وتقدير الحياة بنواقصها، ودرجة أعلى من الفهم الذاتي العقلاني. وقد كان ذلك بعيدًا جدًّا عن مقاصد الرومانتيكيين. ولكن في الوقت ذاته - وإلى هذا الحد فإن التعاليم الرومانتيكية صحيحة - كانوا هم من أصرّوا بشدة على عدم قابلية الأنشطة الإنسانية للتنبؤ. كانوا هم ضحايا تدابيرهم. وفي سعيهم لتحقيق شيء، قاموا، لحسن حظنا جميعًا، بإنتاج ما يكاد أن يكون نقيضه تمامًا.



المراجع

الفصل الأول

- Northrop Frye, "The Drunken Boat: The Revolutionary Element in Romanticism", in Northrop Frye (ed.) Romanticism Reconsidered: Selected Papers from the English Institute (New York and London, 1963) , PP. 1- 25, at P.1
- Psalm 114:1,3- 4,7
- Virgil, Eclogue 3.60; cf. Aratus, Phainomena 2- 4.
- Ernest Seilliere, Les Origines romanesques de la morale et de la politiques romantiques (paris, 1920) esp. section 2 of the introduction. (Pp.49 ff) , and chapter 1.
- Guizot, Memoires pour server a l'histoire de mon temps, vol 1 (paris, 1858).
- Carlyle, Thomas, On Heroes, Hero- Worship, and the Heroic in History. Ed. Micheal K. Goldberg and others (Berkeley etc., 1993).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Samtliche Werks, ed. Hermann Glockner (Stuttgart, 1927- 51).
- Gautier, Theophile, Mademoiselle de Maupin: p.19 (Paris, 1880)

- Wordsworth, William, Lyrical Ballads, 2nd. ed (London,1800) , Preface.
- Stendhal, Racine et Shakespeare (Paris, 1823) Chapter 3.
- Chateaubriand, Francois- Auguste. Itineraire de Paris a Jerusalem, preface to first edition.
- Aynard, Joseph, "Comment definer le romantisme?", Revue de Litterature Comparee 5 (1925) ,641- 58.
- Luckacs, George, the Historical Novel (1937) trans. Hannah and Stanley Mitchell (London, 1962).
- Barres, Maurice, La Terre et les morts (Paris, 1899).
- Burke, Edmond, Reflections on the Revolution in France.
- Lovejoy, Arthur O., the Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas". Journal of the History of Ideas 2 (1941).
- Boas, George 'Some Problems of Intellectual History" in Boas and others, Studies in Intellectual History (Baltimore, 1953).
- Valery,Paul, Cahiers, ed. Judith Robinson (Paris, 1973-4).
- Arthur Quiller- Couch, "On the Terms Classical and Romantic", Studies in Literature (Cambridge, 1918).

الفصل الثاني

- Fontenelle, quoted in Emery Neff, The Poetry of History (New York, 1947).
- Rene Rapin, Les Reflexions sur la poetique de ce temps et

sur les ouvrages des poetes anciens et moderns, preface, edition by E.T.Dubois (Geneva, 1970).

- Pope, Alexander, An Essay On Criticism.
- Bolingbroke, Letters on the Study and Use of History.
- Montesquieu, De l'esprit des lois, book 24.
- Martin Luther Sammtliche Werke, ed. Joh. George Plochmann and Johann Konard Irmischer (Erlangen etc , 1826-57).
- Goethe, in Goethe Werke (Weimer, 1887- 1919).
- Hamann, Johann George, Samtliche Werke, ed. Joseph Nadler (Vienna, !949- 57).

الفصل الثالث

- Lavater, Johann Casper, Physiognomische Fragmente, Zur Beforedung der Menschenntni und Menschenliebe (Leipzig and Winterthur, 1775- 8).
- Blake, William. William Blake's Writings, ed. G.E.Bently, Jr (Oxford, 1978).
- Diderot, Denis. Salon de 1765. ed. Else Marie Bukdahl and Annetre Lorenceau (Paris, 1984).
- Rousseau, Oeuvres complete, ed. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond and others (Paris, 1959-).
- J.M.R. Lenz, "Uber Gotz von Berlichingen" in Werke und Brief in Drei Banden , ed. Sigfrid Damm (Munich\Vienna, 1987).
- J.G.Herder, Sammtliche Werke, ed. Bernhard Suphan.

الفصل الرابع

- Rousseau, Emile, book 2.
- Anthony Ashley Cooper, third Earl of Shaftesbury, An Enquiry Concerning Virtue, or Merit, book 1 , in Charactersticks of Men, Manners, Opinions, Times (London, 1714).
- Kant, Immanuel, Kant's gesmmelte Schriften (Berlin, 1900- .
- Kant, Immanuel, Kritik der praktischen Vernuft.
- Schiller, in Schiller's werke, Nationalausgabe (Weimar, 1943-).
- Fichte, Samtliche Werke, ed. I.H.Fichte (Berlin, 1845- 6).
- Josiah Royce, The Spirit of Modern Philosophy: An Essay in the Form of Lectures (Boston and New York, 1982).

الفصل الخامس

- Fichte, Reden an die deutsche Nation, no 7: SW, Vol.7.
- Novalis, Heinrich von Ofterdingen.
- Rossetti and his Circle (London, 1922).
- Johann Paul Eckermann, Gesprache mit Goethe in den Letzten Jahren seins Lebens (1836, 1848).
- Schlegel, Lucinde (ed,Hans Eichner).

- George Brandes , Main Currents in Nineteenth Century Literature (London, 1902).

الفصل السادس

- Wordsworth, William, Tables Turned (1798).
- Schlegel, Friedrich, Athenaums- Fragmente: Vol.2 (ed, Hans Eichner).
- Adam H. Muller, Die Elemente der staatskunst, ed, Jakob Baxa (Jena, 1922).
- Jean - Francois Marmontel, Polymnie, in Oeuvres posthumes de marmontel (Paris, 1820).
- Germaine de Stael, Lettres sur les ouvreages et le caractere de J.J. Rousseau. (Paris, 1788).
- Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, (Wiesbaden, 1946- 50).
- Chateaubriand, Francois- Auguste. Genie du christianism (Paris, 1802).
- Louis maigron, Le Romantisme et les moeurs(Paris,1910).
- Byron, Child Harold's Pilgrimage, Canto 1.6., Lara, Canto 1., Manfred, act 2, scene 2.
- Holderlin, Samtliche Werke (Berlin, 1943-).
- Nietzsche, Friedrich. Werke, ed. Giorgio Colli and Mazzino Montinari (Berlin, 1967 -).


محمد خطاب

| الكتاب |

في هذا الكتاب، يتتبع المفكر البريطاني (ايزايا برلين) تاريخ الحركة الرومانتيكية، والتي يعتبرها التحوّل الأعظم في الوعي الغربي منذ عصر التنوير، ويحاول تلمّس ارهاصاتها الأولى، ومنطلقاتها الرئيسة ومابقي منها مؤثرًا إلى القرن العشرين. وهذا يشمل التأثيرات الإيجابية والسلبية. فهو يرى على سبيل المثال، أن الحركات السياسية الفاشية والنازية تجد منطلقاتها في الرومانتيكية، لكنه ايضًا، يرى أن فكرة التعددية، وهي فكرة محوريّة في مجمل فلسفة (برلين) السياسيّة، تجد جذورها أيضًا في الرفض الرومانتيكي لمقولات عصر التنوير حول القيم العقلانية الثابتة والصالحة لكل زمان ومكان. والكتاب يعيد التعقيد للكثير من المسلّمات الثابتة في نشوء الرومانتيكية وتحولاتها ويركز على بعدها الفكري والفلسفي وامتداداته الثقافية ممهدًا الطريق لإعادة فهم المناخ الفكري للقرن العشرين.





جداول Jadawel
www.jadawel.net